Silvia Herreros de Tejada

Todos crecen menos Peter

La creación del mito de Peter Pan por J. M. Barrie

VII Premio de Ensayo CAJA MADRID



LENGUA DE TRAPO

32

Todo el mundo conoce a Peter Pan. O cree conocerlo. Desde su primera aparición el personaje se convirtió en un mito, en un ser que parecía pertenecer a la conciencia colectiva, a la imaginación ancestral. Eso es lo que, al menos, quiso su creador para él. Este ensayo trasciende la imagen del síndrome al que da nombre la figura del niño inmortal y se centra en la compleja psique de un escritor, J. M. Barrie, que construye su historia con el material del que se componen los sueños. O las pesadillas.

Alejado de prejuicios, Todos crecen menos Peter es un ensayo apasionante sobre un autor que se inmoló conscientemente en su propia creación. Silvia Herreros de Tejada investiga en los pliegues de esta (siempre) perversa relación entre el creador y su criatura para abrir nuevas vías en una obra sin fin: Peter Pan.

«Es como si mucho tiempo después de escribir Peter Pan me llegase su verdadero significado: intento desesperadamente hacerme mayor, pero no puedo» J. M. Barrie.

Silvia Herreros de Tejada

Todos crecen menos Peter

Diseño original de colección: Departamento de Diseño LdT
Fotografía de cubierta: Getty Images, Inc.

El 21 de enero de 2009, un jurado compuesto por Joaquín Estefanía, Fernando Savater y Víctor Pérez Díaz decidió otorgar a *Todos crecen menos Peter*, obra de Silvia Herreros de Tejada Larrinaga, el VII Premio de Ensayo Caja Madrid.

Peter Pan odia que lo acechen, como si le pasara algo raro.

Notebooks
J. M. BARRIE

Prólogo

La vida como juego de roles

TODO EL MUNDO sabe quién es Peter Pan, pero casi nadie se acuerda del hombre que lo creó, James Matthew Barrie: el dramaturgo más popular de su época. Aclamado por público y crítica, sus obras se representaban todas las temporadas, sus novelas eran *best sellers* e incluso su compatriota Robert Louis Stevenson le decía en una carta: «Yo soy un artista competente; pero tengo la sensación de que usted es un genio» (en Wright, 1976, 10). Un «genio» cuya personalidad se reflejaba en varios roles o facetas que despertaban una fascinación general por él y su obra.

Barrie era el escritor escocés de procedencia humilde que había conseguido triunfar en Inglaterra. Un hombre que descubría su alma sin pudor a través de la ficción. Dramaturgo volcado en la lucha contra la censura teatral, era el máximo admirador de las protagonistas femeninas de sus obras, el amigo enigmático de los niños y sus madres, el millonario generoso, el abnegado padre adoptivo, el *baronet* malhumorado que vivió prácticamente recluido en sus últimos años de vida… En definitiva, el genio que, tras su muerte, cedió todos los derechos de su obra de mayor éxito, *Peter Pan*, al Hospital Infantil Great Ormond, en Londres.

A pesar de ser uno de los autores más destacados de la era eduardiana[1], J. M. Barrie no aparece en las antologías de literatura británica ni escocesa[2]. Sus obras de teatro han caído en el olvido y sus novelas están descatalogadas. Sólo permanece Peter Pan: un personaje con tanta fuerza que ha superado, con creces, el nombre y la fama de su excéntrico autor. Una excentricidad que, aunque tolerada por la amable e idealista sociedad que lo rodeaba, provocó que algunos críticos lo tacharan de cursi e, incluso, de «desviado» o anormal.

Tras la muerte de Barrie, en 1937, su obra se vio sometida a la incipiente crítica psicoanalítica. Las lecturas edípicas y biográficas sacan a relucir otros aspectos del autor: su impotencia sexual (camuflada bajo un matrimonio infeliz y la excesiva admiración por las actrices de sus obras); un «extraño» amor por los niños (y un inocente flirteo con sus madres, para de manera subconsciente sustituir al padre y asumir otro tipo de masculinidad), y la

imposibilidad de ser adulto (que se refleja en la inmadurez que achaca la crítica al pensamiento de su obra). El escritor, tan respetado a lo largo de su vida, de repente apunta a tendencias homosexuales e incluso pederastas… Y gran parte de los analistas —como David Daiches y Harry Geduld— se centra exclusivamente en la «depravación» del autor para cuestionar la validez de sus escritos. Daiches lo acusa de «perversidad», «auténtica crueldad» y de vivir «de cara a la galería» (Daiches, 1960, 843-868) mientras que Geduld confina su obra dentro de los límites de un terrible complejo de Edipo y una personalidad lisiada (Geduld, 1971).

Algunos críticos posteriores, como R. D. S. Jack (1991) y Jacqueline Rose (1993), desprestigian este tipo de análisis por evidente. ¿Qué mérito tiene —se pregunta Jack— hacer una interpretación edípica cuando el autor de *Margaret Ogilvy*, biografía de la madre de Barrie, prácticamente pregona su «obsesión por la figura materna» a los cuatro vientos? (Jack, 1991, 7). Otros estudiosos del tema, como el biógrafo y guionista Andrew Birkin, se dedican a exponer los hechos de la vida del escritor sin emitir juicios morales. En su libro *J. M. Barrie and The Lost Boys. The Love Story that Gave Birth to Peter Pan*[3], Birkin se centra en los diarios y cartas de Barrie para elaborar un estudio minucioso sobre el autor y la creación de Peter Pan, muy relacionada con los niños Llewelyn Davies, a quienes había conocido en un parque y con los que estableció tal vínculo que pasó de ser el Señor Barrie —el famoso escritor— a convertirse en el tío Jim, su tutor tras la muerte de sus padres.

Entre otros críticos, Anthony Lane insiste en lo siniestro de la proximidad de Barrie con los Llewelyn Davies, sobre todo si se percibe desde la mentalidad actual: un hombre de cuarenta años que entabla amistad con unos niños en un lugar público sólo puede tener malas intenciones. Si, además, escribe sobre ellos, el asunto se complica (Lane, 2004). Observador incansable, Barrie siempre llevaba un cuaderno en el que iba apuntando todos aquellos hechos de su día a día que podían, en algún momento, inspirar su obra. Para él, la vida en sí misma ya implicaba altas dosis de ficción, y la mayoría de sus temas predilectos estaban relacionados con los límites difusos que existen entre realidad y fantasía; con la representación de la verdad mediante un juego de roles. Conocer a

los Llewelyn Davies fue determinante para la creación de la obra maestra de Barrie… Y también para su derrota frente a la opinión pública.

Sin embargo, en una carta a Andrew Birkin, Nico, el menor de los cinco hermanos, redime al escritor de las sospechas de la crítica psicoanalítica y el morbo popular:

> Estoy seguro al doscientos por ciento de que nunca deseó besarnos (¡más que en la mejilla!), aunque está claro que sí se le pasaban otras cosas por la cabeza —cosas llenas de magia— que nunca se cruzan por otras cabezas más vulgares, como la mía… Lo único que puedo decir con certeza es que nunca escuché ni vi nada que sugiriese homosexualidad o pedofilia. Si hubiese sufrido cualquiera de estas inclinaciones en lo más mínimo, yo lo habría sabido. Era un inocente, y por eso pudo escribir *Peter Pan*. [Birkin, 1979, 30.]

La conclusión a la que llega Birkin en su estudio es que el autor de *Peter Pan* era un amante de los niños, sin más. No tenía ningún interés sexual por ellos, al igual que no lo tenía en general. La investigación apunta a que el propósito de Barrie no era otro que desprenderse de la incómoda edad adulta para tratar de integrarse de nuevo en la simplicidad de la infancia. Un plan, comenta Lane, aparentemente turbio y patético, pero que, en cualquier caso, no es un crimen (Lane, 2004).

Según Jack, fuera J. M. Barrie un ingenuo o un depravado —o algo entre medias— el caso es que tanto él como su obra despiertan emociones extremas: fascinación absoluta u odio exacerbado. Jack analiza otras razones, aparte de las psicológicas, por las que su arte no pasó a la posteridad. A Barrie se le ha considerado como un traidor a su país, ya que forjó su fama en Londres y sus obras carecían de la temática escocesa de la que sus compatriotas solían abusar. Además, algunos consideraban que se burlaba de su pueblo por complacer a la audiencia inglesa. Por otro lado, su teatro —entregado a cuestiones relacionadas con el mito y la fantasía— se alejaba demasiado del realismo y la crítica social que cultivaban otros autores de la época, como George Bernard Shaw. Barrie, en ocasiones, se preocupaba más por gustar, por tener una estructura sencilla y un final feliz, que por impartir un mensaje. En definitiva, por entretener al público: requisito que, reflexiona Jack, debería ser imprescindible para cualquier dramaturgo. Este crítico se preocupa

por volver a analizar toda la carrera del escritor escocés, dedicando especial atención a *Peter Pan* y resaltando la peculiaridad de que el arquetipo de la eterna juventud surgiera de una mente, para muchos, enferma. Se puede aceptar que *Peter Pan* trate temas que su autor experimentase de cerca, pero suponer que estos son su único interés es desechar mucha de la magia y potencia del personaje (Jack, 1991).

Para Alfred Noyes, *Peter Pan* es una de esas raras obras maestras que plasman el alma del autor en el escenario (en Jack, 1991) y Naomi Lewis concibe al personaje como un fenómeno extraordinario, ya que es a la vez conocido y desconocido. Al igual que otros mitos modernos (como el Robinson Crusoe de Daniel Defoe o el Gulliver de Jonathan Swift) sus ideales y personalidad se han implantado en el inconsciente colectivo sin importar quién era Barrie ni el resto de su producción (Lewis, en Kirkpatrick, 1978).

J. M. Barrie, no obstante, escribió treinta y ocho obras de teatro y catorce novelas y pasó más de veinticinco años obsesionado por construir y reconstruir a Peter Pan, cuya compleja y paradójica personalidad va tomando forma a lo largo de las siguientes obras:

—*The Boy Castaways of Black Lake Island* (*Los niños náufragos de la isla de Black Lake*) (1901): novela episódica no editada.

—*The Little White Bird (El pajarito blanco)* (1902): novela de temática sentimental de la que se extraerían una serie de capítulos para publicarlos bajo el título de *Peter Pan in Kensington Gardens (Peter Pan en los jardines de Kensington*) (1906).

—*The Fairy Notes (Las notas de las hadas)* (1903) [inédito]: los apuntes que tomó el escritor durante una semana y que suponen la posterior génesis del personaje.

—*Anon: a Play (Anónimo: una obra)* (1904) [inédito]: primera versión de la obra teatral sobre Peter Pan, no publicada, en la que ya se introdujeron cambios antes del estreno.

—«When Wendy Grew Up: an Afterthought» («Cuando Wendy creció: una ocurrencia tardía») (1908): escena que aporta un final alternativo a la obra y que se escribió con la intención de ser representada una única vez. Supondría, además, el final de *Peter y Wendy*.

—*Peter and Wendy (Peter Pan y Wendy)* (1911): novela escrita por Barrie, basada en su obra teatral, después de que otros autores

(autorizados por él) ya hubiesen publicado libros en prosa sobre el personaje. Presenta diferencias considerables con la obra de teatro aunque la estructura de la aventura es la misma. En 1924 pasó a titularse *Peter Pan and Wendy* para más tarde perder el nombre de la chica y usurpar el título de la obra de teatro, creando, pues, cierta confusión bibliográfica.

—*Scenario for a proposed film of Peter Pan (Propuesta para un guión cinematográfico de Peter Pan*) (1924): ante la oferta de Paramount Pictures para adaptar su obra de teatro, un Barrie inexperto en cine escribe un guión con Charles Chaplin, como protagonista, en mente. Sin embargo, la productora desecha el trabajo, para inclinarse por una versión más acorde con la obra teatral[4].

—«The Blot on Peter Pan» («La mancha de Peter Pan») (1926): relato publicado en una antología de literatura infantil, *The Treasure Ship*, compilada por su última secretaria, Cynthia Asquith.

—«To the Five: a Dedication» («Para los cinco: una dedicatoria») (1928), prólogo para la publicación definitiva de la obra teatral en el que Barrie recuerda cómo surgió en su mente, con la ayuda de los hermanos Llewelyn Davies, el primer Peter Pan.

—*Peter Pan or The Boy Who Would Not Grow Up (Peter Pan o el niño que no quería crecer)* (1928): el último Peter Pan. La obra de teatro fijada, por fin, sobre el papel.

El permanente juego de roles del autor —que, de alguna manera, le arrebataría la posteridad— se refleja en la cualidad etérea de las distintas obras y del personaje en sí, que desprende una falta de rigidez como creación única o establecida. El Peter Pan que hoy conoce todo el mundo salió de las páginas de las obras de Barrie para ser retomado por las fantasías de muchos otros: recreaciones que probablemente le resultarían algo ajenas a su autor original, cuyas «criaturas me parecen más reales que yo mismo» (Barrie, 1922, en línea). Aunque ya casi nadie se acuerde de J. M. Barrie, su proceso de creación es fundamental para analizar los matices y el recorrido de un personaje que luego cobraría vida propia dentro del inconsciente colectivo.

En esta investigación, el objetivo es identificar el juego de roles al que Barrie era tan asiduo con las distintas facetas de su héroe, ya

que Peter Pan colmaría prácticamente todas las fantasías del escocés. Tal y como iremos viendo, Peter Pan sería un náufrago; un preadolescente perdido entre la infancia y el mundo de los adultos; el objeto de deseo de las mujeres que lo rodean; un niño inocente pero también un villano; un bebé muerto a la vez que el paradigma de la vida eterna, un perfecto cuento de hadas… Barrie iba a construir un ser sobrenatural inspirado en un dios de antaño que sirviera de ejemplo al ser humano y le diera la posibilidad de codificar, ordenar y reconciliarse con su vida. Su personaje iba a cobrar tanta fuerza que incluso llegaría a consumar la fatua ambición de su autor: Barrie iba a hacer todo lo posible para que su criatura se convirtiese en un mito.

Peter Pan

Náufrago



JAMES MATTHEW BARRIE (1860-1937) pasa su infancia y juventud sumergido, o más bien, náufrago, en las novelas para chicos que tan de moda están en la era eduardiana y que lo salvan de la miseria de su entorno familiar. *La isla del coral, Los Robinsones suizos, Masterman Ready o Naufragio en el Pacífico, La isla misteriosa, La isla del tesoro*[5]… relatan aventuras en islas alejadas de la civilización, terrores inesperados, situaciones extremas que llevan a la exploración del yo y a la supervivencia ante la adversidad. Mundos paralelos cuya influencia llevaría a Barrie a afirmar, mucho tiempo después, que «el simple hecho de nacer implica naufragar en una isla»[6].

Nacer es naufragar

James se acostumbra a naufragar desde pequeño, entre los campos y telares del pequeño pueblo escocés de Kirriemuir, donde lee los primeros *penny dreadfuls*[7], que sueña con llegar a crear él mismo. Junto a los personajes que su madre, Margaret Ogilvy, extrae de su infancia para relacionarse con su noveno hijo casi exclusivamente mediante cuentos. En el juego de roles que ejerce al representar todos los papeles de las obritas que pone en escena en el lavadero de la casa. En la academia militar Dumfries, donde triunfa con la función de su *Bandelero, el bandido*, pero es incapaz de mirar a una chica a la cara. James siempre se siente desplazado e, inevitablemente, naufraga sin tregua. Una de las primeras anotaciones que hace en su diario durante su etapa de estudiante en la Universidad de Edimburgo es:

> Quisiera parar a la gente por la calle y preguntarles si han leído *La isla del coral*: me dan pena si la respuesta es que no. [Barrie, 1885-1888, nota 6.]

James recuerda con nostalgia las novelas de aventuras y se siente lejos de los hombres que lo rodean: ni se parece físicamente (sus peores rivales siempre serían su corta estatura y su cara de

niño), ni quiere formar parte de ellos. Tiene terribles pesadillas que le desvelan sentimientos del estilo de: «Sueño que estoy casado, y me despierto gritando» (Barrie, 1885-1888, nota 6).

James termina unos estudios en los que no destaca, y vuelve a Kirriemuir, donde escribe sus primeras novelas, en las que el pueblo cobra el nombre ficticio de *Thrums* («Flecos») y donde da una imagen idílica de la vida campestre ya caduca que conocía bien gracias a los cuentos de su madre. Para sorpresa de James, el regionalismo de su tierra interesa también más allá de las fronteras de Escocia y *Auld Licht Idylls* (1888), *A Window in Thrums* (1889), y *The Little Minister* (1891) le proporcionan un éxito repentino que le permite ir a Londres y establecerse como escritor de cierto prestigio.

En la lejana capital del reino, «allá donde vive el rey» (Barrie, 2001, 19), su peor pesadilla de estudiante se hace realidad. Siempre intentando asumir los roles que en teoría debían corresponderle, James se casa con la actriz Mary Ansell que, aun ávida por tener hijos, nunca le haría padre[8]. Tras culminar la serie sobre *Thrums* con *Margaret Ogilvy* (1896), biografía de su madre que se convertiría en un inmenso éxito de ventas, James se centra en su incipiente carrera de dramaturgo.

Los jardines de Kensington se convierten en una segunda oficina a la que va todas las tardes con su cuaderno de notas y su perro *Porthos*. Aquí entabla amistad con George Llewelyn Davies, un terremoto de niño de cinco años que va al parque a diario acompañado por sus hermanos pequeños, Jack y Peter, y su niñera, Mary Hodgson. La admiración entre James y George es mutua desde el principio. Para el adulto, George supone el perfecto compañero de naufragio. Por fin alguien que tiene la suficiente imaginación para hacer factibles los juegos que aún siguen pululando por su cabeza. Para el niño, muy espabilado para su edad,

> […] él no era J. M. Barrie el célebre escritor, sino un hombre pequeño con mucha tos que agitaba las orejas y hacía auténticos prodigios con las cejas. Además, parecía estar excepcionalmente bien informado en asuntos como críquet, hadas, asesinatos, piratas, ejecuciones, islas desiertas y verbos que rigen dativo. George nunca había conocido a nadie como él; era mayor, pero no adulto. Era uno de ellos. [Birkin, 1979, 41.]

En fin de año de 1897, Barrie acude a una cena de la alta

sociedad. Allí se queda prendado de la belleza de una dama, sentada cerca de él, que esconde en el bolso los caramelos que acompañan el café. Al preguntarle quién es el privilegiado receptor, ella simplemente contesta «Peter». Tras una breve conversación, Barrie sabrá que se llama Sylvia, que es hija del prestigioso novelista George du Maurier, hermana del afamado actor Gerald du Maurier, esposa del abogado venido a menos Arthur Llewelyn Davies… y madre de tres preciosos niños: George, Jack y Peter.

La amistad entre el escritor y George trasciende, pues, más allá de los jardines de Kensington y James Barrie se convierte en el compañero habitual de juegos de los hermanos, llegando a integrarse completamente en su vida cotidiana. Había encontrado, en palabras de Andrew Birkin,

> su razón para existir: una mujer maravillosa que personificaba la maternidad, y unos niños estupendos que personificaban las maravillas de la infancia. [Birkin, 1979, 59.]

Los niños náufragos

En agosto de 1901, Barrie invita a su «nueva familia» y a su más reciente miembro, el bebé Michael, a Black Lake Cottage, una casa de campo en el condado de Surrey, y, en el que sería, probablemente, el mejor verano de su vida, recrea sus aventuras favoritas de infancia. La ocupación principal de los niños —y Barrie entre ellos— será imaginar un montón de fantásticas aventuras, hacerse fotos, y luego publicar un libro al estilo de la novela favorita del joven Barrie, *La isla del coral*. Aunque a la edad que tiene se regodea más bien en hacer una pequeña parodia[9], elevando el lenguaje a una rimbombancia ridícula que divierte a los niños y que a él le permite jugar a ser otro: por un lado, el niño que se resistía a dejar atrás —«el horror de mi niñez fue estar al tanto de que llegaría el momento en el que tendría que renunciar a los juegos» (Barrie, 1897, en línea)— y por otro, el villano que debe poblar toda novela que se precie.

En *La isla del coral*, tres niños ingleses, Ralph, Jack y Peterkin naufragan en una isla desierta del Pacífico donde forman una sociedad idílica, de la que luego son rescatados. En su aventura

particular en Black Lake, George, Jack, y Peter viven incontables peripecias: únicos supervivientes del desventurado buque *Anna Pink*, consiguen llegar a «una isla de coral resplandeciente bajo el sol» (Barrie, 1901, en línea), donde no tienen más remedio que aprender a subsistir, pensando incluso en la posibilidad de comerse al pequeño Peter. Construyen una casa y, aterrados, descubren que en la isla, además de temibles pieles rojas, hay un perro suelto que probablemente tenga un dueño… y efectivamente: un hombre atormentado y siniestro, el pirata Swarthy (representado por el único ser conocido por los chicos capaz de recrear tal aventura), y a quien, tras elaborar las armas necesarias, consiguen vencer y ahorcar en un árbol. Tras la contundente victoria, y con toda la experiencia que han obtenido, construyen una barca y regresan sanos y salvos a casa, donde le dedican el libro con treinta y seis fotos a su madre «en reconocimiento cordial por sus esfuerzos para elevamos de entre los salvajes» (Barrie, 1901, en línea). Barrie —bajo el sobrenombre de Peter Llewelyn Davies— encarga a una prestigiosa editorial que publique sólo dos copias, una de las cuales perdería Arthur, el sufrido padre de los «aventureros», en un tren (Green, 1954). *The Boy Castaways of Black Lake Island (Los niños náufragos de la isla de Black Lake*) es una fantasía hecha realidad tanto para Barrie, que recrea su infancia perdida, como para los niños, quienes, como relata Denis Mackail,

> no estaban seguros de que los piratas y todo lo demás hubiese sido de verdad, pero aquí estaban en un libro, y ¿qué puede haber más emocionante y halagador que eso? [Mackail, 1941, 317.]

Peter Pan no revolotea por este libro de tan escasa tirada. Pero sí los piratas que Barrie había recogido de su admirado R. L. Stevenson (y que suponen lo que sería la posterior génesis del capitán Garfio y su cuadrilla). Peter Pan *parece* no estar… pero su espíritu está más que presente. En este verano de fantasías y naufragios, los hermanos Llewelyn Davies han recreado lo que algún día hará el futuro héroe, que ya está concebido tanto en sus imaginaciones, como en la del autor que lo llevará a cabo.

Un escritor incapaz de crecer

En su afán por contar historias y hacer de su vida algo más interesante, Barrie ya había comenzado a fraguar al niño eterno en las primeras épocas de su amistad con George, y su influencia se percibe en la novela *Tommy and Grizel* (1900), secuela de la aplaudida *Sentimental Tommy* (1896)[10]: para Leonee Ormond, el esfuerzo más tajante de Barrie por alcanzar la inmortalidad como escritor (Ormond, 1987). Las dos novelas suponen la *bildungsroman* (novela de aprendizaje) de Tommy Sandys, escritor de origen humilde incapaz de madurar.

> ¡Pobre Tommy! Seguía siendo un niño y siempre lo había sido. Pero, a veces, como ahora, intentaba ser un hombre. […] Le gustaba tanto ser un niño que no podía crecer. En un mundo más joven, poblado únicamente por niños y niñas, podría hasta haber sido una figura galante. […] ¿Qué es la genialidad? La capacidad de volver a ser un niño en cualquier momento […]
>
> No me extraña que Grizel lo amara. Yo mismo lo venero, ya que comprendo que lo único que le pasaba a Tommy era que no podía seguir siendo un niño para siempre. [Barrie, 1896, 147.]

Tommy, el sentimental, rechaza su condición de adulto y utiliza la mente creativa como evasión. De este modo, su identidad consiste en un juego de roles en el que apenas distingue entre realidad y ficción. Según Andrew Nash, las novelas de Tommy son las primeras en las que Barrie demuestra un interés muy concreto por la representación de la conciencia (en este caso, la conciencia limitada de un niño-hombre) desde el punto de vista de una mente artística. Para ello, Barrie recurría siempre a su experiencia autobiográfica, ya que estaba obsesionado por lo que implica el hecho de crear arte: representar roles, inventar fantasías y vivir en el mundo de la imaginación (Nash, en Barrie, 2000), con todo lo que esto implica. En demasiadas ocasiones, las supuestas «invenciones» de Barrie son espejos deformados de su vida.

En *Tommy and Grizel*, Barrie, de alguna manera, pregona a los cuatro vientos el fracaso de su vida matrimonial. Para él, contarse a sí mismo de forma tan explícita supone una especie de terapia en el sentido de que sus problemas reales forman parte de una ficción. Tal y como explica el filósofo Daniel Dennett, nuestra maniobra esencial de autodefensa, autocontrol y autodefinición es contar historias, y más particularmente controlar la historia que le

contamos a los demás —y a nosotros mismos— sobre quiénes somos (Dennett, 1993). El héroe de la novela, Tommy, es incapaz de ser un hombre «de verdad», pero se casa con Grizel igualmente, aunque nunca puede consumar su matrimonio.

> Era un niño que no podía crecer… Le daba todo su afecto, pero su pasión, cual forastera, estaba condenada a la soledad. [Barrie, 1896,191.]

Se sugiere, además, que la vocación artística de Tommy le impide ser padre, idea implícita también en las obras de Henrik Ibsen, uno de los dramaturgos que más influyeron en Barrie[11]. En la vida real, este cumple la fantasía o rol de ser una especie de padre para George, sin que haya una mujer de por medio ni ciertas obligaciones sexuales.

En sus tardes de juegos, Barrie y su hijo «de mentira» —George Llewelyn Davies— habían inventado un personaje medio mortal, medio inmortal que deambulaba por los jardines de Kensington y que había adoptado su nombre de pila del pequeño Peter Llewelyn Davies, y su apellido del caprichoso dios griego de la naturaleza, Pan[12]. Mientras, en *Tommy and Grizel*, Tommy publica su último libro, *The Wandering Child (El niño errante)*…

> […] una fantasía sobre un niño pequeño que se había perdido. Sus padres lo encuentran en un bosque, cantando feliz, porque piensa que ahora podrá seguir siendo un niño. Teme que si sus padres lo cogen, le obligarán a convertirse en un hombre, así que corre hacia las profundidades del bosque y sigue a la carrera, cantando feliz, porque así podrá ser un niño para siempre. [Barrie, 1896, 399.]

Un náufrago mitad pájaro, mitad humano

A su vez, en 1902, tras abundantes horas de juegos y convivencia con los Llewelyn Davies e infinidad de páginas de apuntes en su inseparable cuaderno, Barrie publica *The Little White Bird (El pajarito blanco)*, una visión idealizada de su amistad con el mayor de los hermanos a quienes ya denominaba «mis chicos». El narrador de la novela es un hombre soltero de cuarenta y siete años, el capitán W., militar retirado que en los últimos tiempos se dedica a actuar como una especie de «hada madrina» con una joven

institutriz, Mary, habiendo conseguido incluso que se case con su amante, un pintor pobre cuyo nombre nunca se considera necesario mencionar. La pareja tiene un hijo, David, y el capitán desarrolla tal fascinación por él que incluso piensa, en ocasiones, en «arrebatárselo por completo y hacerlo mío» (Barrie, 1902, en línea). Para justificar esta peculiar amistad, el capitán se inventa que él tuvo un niño, Timothy, que murió. Así puede regalarle a David la supuesta ropa y juguetes de su difunto hijo sin que piensen que los compra expresamente para él… Y David, apenado por la pérdida, a veces le llama «padre». Mary queda embarazada de una niña y durante los meses de gestación, el capitán W. escribe un libro sobre sus aventuras con David. Para Mary, el pajarito blanco es el nuevo bebé; para el capitán, su libro (que le confiere una especie de paternidad al estar relatando su vínculo con el hijo ficticio).

El libro está compuesto, en su mayor parte, por las historias que le cuenta el narrador al niño en sus paseos por los jardines de Kensington. Muchas de ellas tienen que ver con sus padres, o con la vida londinense de la época, o con los otros dos personajes que los acompañan en sus paseos: Irene, la niñera, y *Porthos*, el perro san bernardo del capitán, que es el tercer protagonista del libro[13]. Sin embargo, la historia que más presencia adquiere es la de Peter Pan: tanta que en 1906 se extraerían los capítulos referentes al niño eterno para publicarlos como libro independiente con el título de *Peter Pan en los jardines de Kensington*. Aquí, Peter Pan es un bebé de una semana —«muy viejo, pero siempre tiene la misma edad» (Barrie, 2001, 30)— que se escapó volando por la ventana de su casa para volver a la isla del lago Serpentina, en los jardines de Kensington, en la cual nacen todos los pájaros que luego se convertirán en los niños y niñas humanos que pueblan el mundo real. Peter es tan pequeño que sigue pensando que es un pájaro y mejor así, porque si no…

> […] habría perdido la fe en su poder de volar; y es que, en el momento en que dudáis de que podéis volar, perdéis para siempre la capacidad de hacerlo. Ésa es la razón de que los pájaros vuelen. Si nosotros no podemos es simplemente porque ellos tienen una fe total, y tener fe es como tener alas. [Barrie, 2001, 34.]

Sin embargo, Solomon Caw[14], el pájaro supremo, pronto le

saca de su error y Peter piensa que quizá debería volver a casa con su madre. Pero ha perdido la fe, y ya no puede flotar en el aire, con lo cual se queda condenado a vivir en la isla para siempre y ser un náufrago medio pájaro, medio humano: un «medias tintas». Peter pronto se acostumbra a su nueva vida, pero siempre albergará una paradoja en el alma. Y es que por un lado tiene el corazón feliz de los pájaros y toca el caramillo para demostrarlo, pero, por otro, a veces le entra una profunda melancolía. Aunque no desee ser humano, sí que le gustaría saber jugar como los niños de verdad, e intenta hacerlo.

Las hadas que conviven con los pájaros y con él adoran sus maravillosas melodías y un día, sintiéndose muy generosas, deciden concederle dos deseos. Peter, de momento, tiene claro el primero. Quiere recuperar la capacidad de volar… Y regresar a casa. Las hadas se ríen de él, es un ingenuo, seguro que la ventana ya estará cerrada. Pedir ese deseo es tirarlo a la basura. Pero Peter no desiste, sabe que su madre siempre lo esperará. Cuando por fin llega a casa, está dispuesto a quedarse. Su hermosa madre está durmiendo y murmura su nombre en sueños. Su familia, su cama y su vida están esperándole… como si nunca se hubiera marchado. Pero… igual no tendría por qué ser justo hoy. Tiene todo el tiempo del mundo para volver, y no le ha dicho adiós a Solomon Caw, ni al lugar… Aún le queda un segundo deseo que pedir, y sería una pena desaprovecharlo… Así que Peter vuelve a la isla de los jardines de Kensington, hogar de las aves, y se dedica a despedirse de todo: de la gente, de los juegos, de sus rincones favoritos… No hay prisa. Su madre siempre seguirá esperándole y una vez que regrese, ya no habrá vuelta atrás.

Por fin, pide su segundo deseo. Está seguro de que quiere volver a casa, definitivamente. Pero, cuando llega, la ventana está cerrada y forjada con barrotes de hierro. A través del cristal, la madre abraza a otro niño.

> ¡Ay, Peter!, los que cometemos grandes errores, en la segunda oportunidad obraríamos de forma muy distinta. Pero Solomon estaba en lo cierto: no hay segunda oportunidad, no la hay para la mayoría de nosotros. Cuando llegamos a la ventana es la hora de cerrar. Las rejas están echadas para toda la vida. [Barrie, 2001, 69.]

El bebé que no crece no tiene más remedio que regresar a los jardines y asumir su derrota. Pero como es un niño, no tarda en olvidarla. Y, además, cuando se encuentra con Maimie Mannering, una niña de cuatro años que se atreve a pasar la noche entera en los jardines, esta le cuenta lo que habla la gente de Peter Pan. Se sabe mucho de él, pero no que trató de volver a casa y fue rechazado, cosa que lo tranquiliza. Sería muy humillante que la gente supiese la verdad. Maimie le pregunta si le puede dar un beso y él extiende la mano para recibirlo. Ella, avergonzada por su ignorancia, le da un dedal. Pero luego le cubre la cara de «dedales», y él a ella, hasta que se le ocurre que deberían casarse. Maimie, en un principio, acepta encantada. Pero ya nunca podría volver… Echaría de menos a su madre, ¿y si esta se olvidase de ella? Mejor no. La historia de amor es imposible.

El destino de Peter es quedarse en los jardines de Kensington… Y aunque cada vez queda más lejos la anécdota de que un día fue humano, lo cierto es que tiene una pequeña debilidad por las golondrinas, espíritus de los niños muertos. Cuando algún bebé cae del carrito y muere, él es quien los entierra, de dos en dos para que se sientan menos solos. Y qué raro debe ser para los padres —reflexiona Barrie al final de este primer relato de Peter Pan— que cuando vuelvan corriendo a por sus niños perdidos, se encuentren con una pequeña lápida en su lugar. «Espero que Peter no esté muy dispuesto a utilizar su pala, pues todo ello es bastante triste» (Barrie, 2001, 102). Un final desolador para la historia de Peter Pan en *The Little White Bird* que, sin embargo, a George Llewelyn Davies le resulta fascinante. Si morir supone irse con Peter Pan a la Isla Serpentina… «¡Morir será una aventura sensacional!» —sentencia que más adelante se establecerá como grito de guerra del propio Peter Pan.

Morir es naufragar

El hecho de que morir pudiera ser una gran aventura también había pasado por la mente del niño James Barrie… hacía ya treinta y tres años. Hasta los seis años, James había vivido bajo la sombra de su hermano David: inteligente, prometedor, guapo, la esperanza de la familia humilde. Pero David, en la víspera de su catorce

cumpleaños, muere en un accidente de patinaje sobre hielo. Y la tragedia aflige sobre todo a James que, ante la desolación de su madre, adquiere el compromiso de suplir la enorme pena de esta practicando el aparentemente inocente juego de roles que luego contagiará su vida y obra. James decide parecerse a su hermano muerto lo máximo posible: se viste con sus ropas, pretende ser tan listo como él, imita su silbido canalla, intenta adoptar su pose arrogante con los brazos en jarras, como si el resto del mundo le fuera indiferente. El pequeño James Barrie cae en la idealización que inevitablemente subyace a los jóvenes difuntos y trata de hacer creer a su madre que puede sustituir a David. Pero no lo consigue porque al morir, su hermano quedaba eternamente náufrago entre el mundo de los vivos y de los muertos, quitándole el protagonismo que él ya nunca tendría.

El omnipresente fantasma de David resurge aquí en el nombre del niño protagonista de *The Little White Bird*, pero sobre todo en el futuro héroe, ya que Peter Pan adopta el juego de James Barrie para protegerse. El narrador de la novela explica que:

> […] uno debe apiadarse de él de vez en cuando, pero sentir pena por él todo el rato sería una desfachatez. Pensaba que se lo pasaba estupendamente en los jardines, y pensarlo es casi lo mismo que vivirlo de verdad. [Barrie, 2001, 53.]

Un pensamiento en el que Barrie insiste, como veremos, a lo largo de todo el recorrido del personaje, la importancia del ya consabido juego de roles, de lo que en inglés se llama *make-believe* y que se puede traducir tanto por «fingir» como por «ensueño o fantasía». O simplemente por un «hacer creer» tan literal como su equivalente.

Para Andrew Nash, el juego de roles practicado por Barrie durante su infancia es la esencia de toda su imaginación dramática (Nash, en Barrie, 2000). Y este *make-believe* del niño James ya está presente en las primeras actuaciones de Peter Pan:

—Peter Pan no crece porque no puede volver a casa, pero nos hace creer que no crece porque no quiere.

—La mayor aspiración de Peter Pan es jugar como los niños de verdad. Pero se hace creer a sí mismo que no tiene ningún interés

en ser humano.

—Se siente solo y extraño entre los pájaros y las hadas, pero se convence de que no hay mejor vida posible.

—Está donde está porque su madre cerró la ventana. Pero su fantasía, ya cierta, es que abandonó el mundo real por elección propia.

—Escucha las historias en las que él es un protagonista feliz de la vida, porque ahí fuera no se sabe la verdad de su tragedia.

En definitiva, Peter Pan juega a enfrentarse a la vida arrogante, y su actitud es aquella que su autor copiaba al hermano muerto: brazos en jarras, silbido canalla, gesto presuntuoso, como si el resto del mundo le fuera indiferente.

Hoy en día, el único valor que se le concede a *The Little White Bird* es que entre sus páginas nació el que los estudiosos de Jung considerarían, en la culminación del psicoanálisis, el arquetipo del *puer aeternus*. En general, se ha desechado como una novela facilona y desestructurada, demasiado «*harriesque*», como se decía peyorativamente en la época para calificar a las obras cursis e infantiloides. Pero la novela tenía algo especial y muy característico del autor, tal y como publicó el *Times Literary Supplement*,

> […] He aquí una obra exquisita. Analizar sus méritos y defectos —su sentido del humor, patetismo, construcción de personajes, o su sentimentalismo, improbabilidad y falta de coherencia— sería como tratar de diseccionar a un hada. [*Times Literary Supplement*, 14 de noviembre de 1902, 309, en Birkin, 2003, en línea]

Una de las claves de la novela es Peter Pan. Un Peter Pan muy diferente al que luego se haría tan popular. Un Peter Pan bebé que supuestamente nunca crecerá… ¿Por qué? ¿Es porque vive en un mundo paralelo (la isla ya no tan desierta que servirá de borrador para Nunca Jamás) y el elemento mágico se lo permite? ¿Es porque, después de que su madre lo «abandone», no le da la gana? ¿O es, como sugiere Jacqueline Rose, que Peter Pan es un niño pequeño que no crece, no porque no quiera, sino porque hay otra persona que prefiere que no lo haga? Según esta autora, lo que está en juego en Peter Pan es el deseo adulto hacia la infancia (Rose, 1993). Y no el supuesto deseo sexual del que se hablado en referencia a Barrie y los Llewelyn Davies, sino el anhelo de la inocencia, la juventud, la

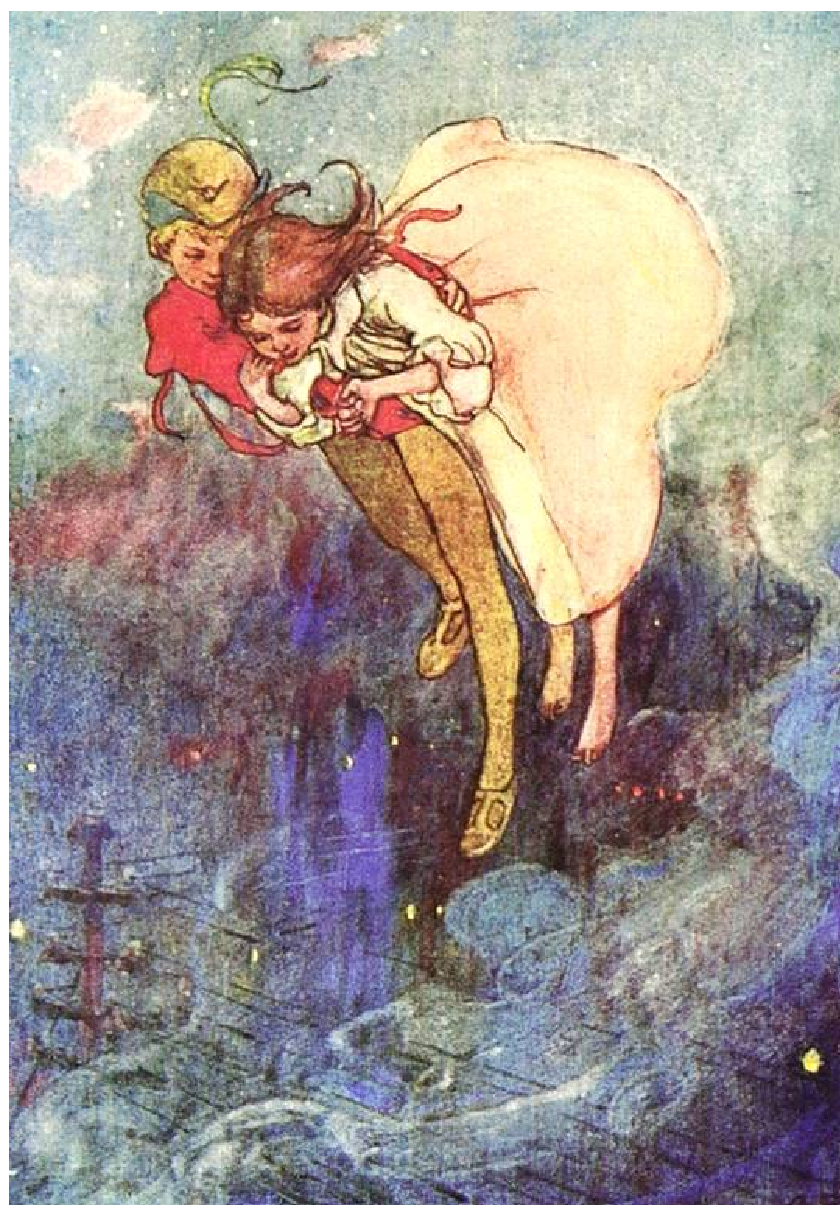
vida eterna: de todos estos iconos que luego se han convertido en protagonistas del siglo XX y que han colaborado a la mitificación del pequeño, llamémosle, de momento, héroe.

En 1902, pues, Peter Pan es un bebé de una semana que no puede, o no quiere, o a quien no se le deja crecer. Pero también es el hermano del pequeño James Barrie que, con la muerte, alcanza la asombrosa virtud de permanecer eternamente joven.

> Cuando yo me había convertido en un hombre, él seguía siendo un niño de trece años. [Barrie, 1931, 5.]

Peter Pan es Timothy, el hijo ficticio del capitán W., y que Barrie nunca tendría. Es George Llewelyn Davies, que va creciendo y ya no venera al escritor como antes. Es Michael Llewelyn Davies, más pequeño y aún sumido en la fase de adoración total, pero que también crecerá y se alejará de él. Peter Pan es el propio James M. Barrie, a quien le resulta completamente ajeno el mundo adulto al que no acaba de pertenecer. Para el escritor, lo mejor que se puede hacer con un personaje literario es hacerlo naufragar: «Incluso hoy en día, no dejaría pasar un libro en el que hubiese una isla desierta» (en Ormond, 1987, 11). Con todo lo que ello implica.

Peter Pan preadolescente



EL PETER PAN que hoy conocemos está lejos de ser el bebé que pululaba por los jardines de Kensington. Al personaje recién creado le esperaba un destino muy diferente: crecer un poco y protagonizar una obra teatral heredera de la tradición pantomímica británica, pero diferente a cualquier cosa que se hubiera hecho antes. El nuevo Peter Pan, ahora un joven de entre once y catorce años, se convertiría en un fenómeno de masas: según Andrew Birkin, en el primer héroe preadolescente. El personaje pasa de estar perdido entre el mundo real y el fantástico para naufragar, de nuevo, entre la infancia y la adolescencia. Un rasgo que, como procedemos a analizar, explica gran parte de la ambigüedad del personaje.

Una «obra de hadas»

En la navidad de 1901, J. M. Barrie había llevado a los niños Llewelyn Davies a ver *Bluebell in Fairyland*[15], fantasía musical mezcla de pantomima, teatro convencional y *make-believe*. La pantomima era un género popular que los teatros británicos explotaban en la temporada navideña. Derivada de la *commedia dell' arte* italiana, mezclaba escenarios extravagantes, efectos especiales, personajes míticos y legendarios, música, baile y comedia. A principios del siglo XX, la «panto» (como se la solía llamar) comenzaba a basarse en tramas más folclóricas y era protagonizada por personajes de novelas o cuentos de hadas. Los más aplaudidos eran Aladino, Cenicienta y Robinson Crusoe, aunque este último se distanciaba mucho de la creación original de Daniel Defoe. Las pantomimas contenían una serie de personajes fijos: un joven héroe con su heroína; el niño principal y la niña principal; el hada buena (y a veces también una mala); el villano o rey demonio; y la dama, una mujer de edad, cuyo papel lo representaba un varón disfrazado. Una característica importante de la pantomima clásica era la «escena de transformación», en la que, a través de efectos mágicos, el mundo cotidiano del primer acto se convertía en un mundo de hadas, o similar (Lurie, 1998; White, Tarr, 2006, VII-XXV).

Barrie ya había explorado el género en *The Greedy Dwarf (El enano codicioso)*, obra escrita para los hijos de sus amigos y que se había representado en el salón de su casa con Sylvia Llewelyn Davies como actriz protagonista. La experiencia le había servido para apuntar las reacciones del joven público, deleitar a sus queridos niños y poco más, ya que nunca se había planteado publicarla. Sin embargo, tras ver *Bluebell in Fairyland*, Barrie, fascinado por este nuevo género de fantasía musical, decide escribir su propia «obra de hadas», nombre que prefiere darle en lugar de pantomima. A principios de 1902, apunta en su diario:

> Obra *El niño feliz*. Niño que no puede crecer —huye de dolor y muerte— le atrapan en estado salvaje. (Al final escapa). [Barrie, 1885-1888, nota 23.]

Dentro de su imaginario la idea no era del todo original, así que el héroe tampoco tenía por qué serlo. Para su versión particular de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, Barrie pensó que podía reciclar a un personaje ya escrito… Y el 14 de octubre de 1903 empieza a tomar notas sobre un nuevo Peter Pan basado en el anterior: las *Fairy Notes (Las notas de las hadas)*. En una semana, tiene más de quinientas anotaciones en las que Peter es el jovencito que hoy conocemos y en las que se gesta la historia que en sus primeras versiones teatrales recibe el título de *Anon: a Play* (1904), que luego se noveliza en *Peter y Wendy* (1911) y adquiere su forma definitiva como obra teatral en el *Peter Pan* publicado, por fin, tras interminables revisiones, en 1928.

El mundo de fantasía que planteaban las *Fairy Notes* era más bien de hadas que de piratas, y muchos atributos que se les adjudican luego a ellos en principio estaban destinados a las hadas, que iban a tener más protagonismo. Tal y como comenta Leonee Ormond, la extraña mezcla entre elementos de cuentos de hadas y de novelas de aventuras para chicos, que compone parte de la magia de la obra, se debe a la conjunción de *The Boy Castaways of Black Lake Island* y *The Little White Bird*, los dos primeros libros cuyas páginas había poblado Peter Pan. Los Llewelyn Davies mayores —George y Jack— se decantaban por las historias de piratas, mientras que los más pequeños —Peter, Michael y Nico— aún preferían los cuentos de hadas (Ormond, 1987).

El productor norteamericano de Barrie, Charles Frohman, recibe un telegrama del periodista Beerbohm Tree, amigo de ambos, en el que dice

> A Barrie se le ha ido la cabeza. Me acaba de dejar leer su nueva obra. Te la va a pasar a ti también, te lo aviso de antemano. [Birkin, 1979,49.]

Pero cuando Frohman lee el manuscrito aún sin título definido, queda tan fascinado que se dedica a parar a la gente por las calles de Nueva York para representarles las escenas.

Jamás había visto nada parecido: niños volando por el escenario, una bola de luz como uno de los personajes principales, un perro-niñera, piratas, un cocodrilo, casas subterráneas, bestias, sirenas… Una auténtica locura. La obra es tan radicalmente distinta a lo que Barrie suele ofrecer en escena que puede ser o un éxito rotundo o considerarse un disparate. Además, presenta varias dificultades: unos efectos especiales que nunca se han llevado a cabo sobre un escenario, y la ambigüedad de que el personaje de Peter, tal y como establece la normativa de la pantomima, tenga que ser representado por una mujer. A pesar de todo, Frohman está convencido de que la obra posee una magia tan especial que puede enganchar tanto a niños como a adultos. Cree estar en posesión de algo increíblemente especial, casi sublime, y será él quien lo entregue al mundo, cueste los millones que cueste.

La «obra de hadas» de Barrie consigue alejarse de la pantomima tradicional pero, inevitablemente, comparte algunas de sus características. Peter Pan figura como el niño principal, joven y valiente. Wendy es la niña principal, femenina, inocente y gentil. El capitán Garfio representa al rey demonio y Nana, la niñera-perro, a la dama. La escena de transformación tradicional se produce en el vuelo a Nunca Jamás —se derriten las paredes del decorado del cuarto de los niños para convertirse en alas y aparece el cielo londinense plagado de estrellas—. A pesar de algunas similitudes con el género, esta obra va mucho más allá. La historia apela a la tierra de la imaginación infantil a un nivel casi mítico y, además, supone una alegoría de la relación de Barrie con los Llewelyn Davies[16].

Un niño que no puede, ¿o no quiere?, crecer

Barrie barajaba varios títulos para el manuscrito que de momento titulaba *Anon: a Play*. *The Great White Father (Gran padre blanco)* (nombre que le dan a Peter los indios piccaninny); *Little Mother* (*Pequeña madre*) (que le daría más protagonismo a Wendy), y sobre todo *The Boy Who Hated Mothers (El niño que odiaba a las madres)*. A Frohman, sin embargo, no le gustó ninguna de las propuestas e insistió en que se llamara simplemente *Peter Pan*. A Barrie no le pareció mal, pero quiso añadir «o el niño que no podía crecer»; acotación que el norteamericano, más experto en marketing, cambió a «el niño que no *quería* crecer», una sutil diferencia que transformaba por completo la concepción, posterior desarrollo y recibimiento popular de Peter Pan. Si Peter no *puede* crecer, es joven para siempre en contra de su voluntad, y este era el personaje que Barrie aún tenía en mente: Peter había vuelto a casa para hacerse mayor y se había encontrado con los barrotes en la ventana. Está atrapado en la eterna juventud porque no tiene más remedio. Si, sin embargo, hablamos de un Peter que no *quiere* crecer, es el propio personaje el que determina su situación, tiene más fuerza e incluso puede llegar a ser digno de admiración. Con este sencillo cambio de palabras, la tragedia de Barrie se convertía en el triunfo del personaje. De no *poder* a no *querer* crecer, se pasaba del antihéroe al héroe. Y como bien sabía Charles Frohman, los espectadores quieren ver héroes, aunque este en concreto fuera poco convencional.

Los ensayos de la revolucionaria obra se llevan a cabo bajo el más estricto secreto. Casi ninguno de los actores conoce su título, y apenas la historia, ya que la mayoría sólo tienen la parte del libreto que les corresponde. Además, se va a utilizar una tecnología muy innovadora que no se quiere desvelar antes de la primera función y los únicos que obtienen el privilegio de espiar lo que se cuece entre bastidores son los hermanos Llewelyn Davies, a quienes Barrie presenta como los autores de la obra que él seguirá rescribiendo hasta la víspera de Navidad.

El 27 de diciembre de 1904, a las 20:30, se estrena *Peter Pan or the Boy Who Would Not Grow Up (Peter Pan o el niño que no quería*

crecer) en el Teatro Duque de York de Londres. Barrie espera ansioso el momento de la obra que más le aterra, y que le garantizará si la obra funciona o no. Mientras, en Nueva York, son las 15:30, y Charles Frohman, a su vez, espera a que le llegue un telegrama confirmándole el éxito (o fracaso) de la representación. Está con un amigo a quien le cuenta toda la historia desde el punto de vista de Wendy, su personaje favorito.

En el escenario de Londres, Peter Pan (la actriz Nina Boucicault) ve como la luz de Campanilla comienza a perder fuerza. Se ha bebido el veneno que el capitán Garfio destinaba para él. Y como no haga algo, el hada morirá. Peter, entonces, grita a los niños del teatro que sueñan con Nunca Jamás:

> ¿Creéis en las hadas? ¡Decid cuanto antes que creéis! ¡Si creéis, agitad los pañuelos y aplaudid! [Barrie, 1999, 120.]

Barrie contiene la respiración. Le ha pedido al director de orquesta que si pasados unos segundos nadie contesta al ruego de Peter, haga una señal a los músicos para que dejen los instrumentos de lado y aplaudan… Pero niños y adultos del público creen, aplauden, vitorean. Barrie sabe que lo ha conseguido. Es el momento más emocionante de su carrera. En Nueva York, Charles Frohman recibe un telegrama poco antes de la medianoche. «Peter Pan ha ido bien. Parece que será un gran éxito» (Birkin, 1979, 86).

Según Andrew Birkin, Peter Pan se convierte en el primer héroe preadolescente: las niñas desean ser sus madres, los niños quieren luchar en su bando, y la ambigüedad de su sexo estimula respuestas emocionales confusas. Las funciones matinales de la obra enseguida comienzan a atraer a hordas de fanáticos que se ponen en primera fila para tirarle dedales (besos) a Peter e insultar al capitán Garfio (Birkin, 1979). Peter Pan resulta fascinante desde el principio… O completamente odioso. Al dramaturgo George Bernard Shaw, por ejemplo, le parece un anormal poco creíble que los padres obligan a sus hijos a ver en el teatro. Como le escribe en una carta a su colega August Strindberg, la exitosa obra *Peter Pan*

> es supuestamente un entretenimiento navideño para niños pero, en realidad, se trata de una obra dirigida a gente adulta; y es que, como sabes, cuando compramos juguetes para los niños, nos preocupamos por elegir aquellos que nos divierten a nosotros. [En Wright, 1976, 47.]

El hecho de que Peter Pan ya no sea un bebé, sino un jovencito, hace que despierte emociones más intensas en niños y adultos. Resulta difícil sentir empatía con el bebé de *The Little White Bird*, que vive entre los pájaros. En cambio, todo adulto reconoce y recuerda esa fase a la que los niños no tardarán en llegar. Barrie no especifica la edad exacta de la nueva versión de su personaje (de hecho, ni el propio Peter Pan la sabe) pero se suele asumir que tiene entre once y catorce años: es un adolescente, o más bien, tal y como concreta, con acierto, Andrew Birkin, un preadolescente.

El joven que no quiere crecer: héroe preadolescente

Hasta hace alrededor de cuatro décadas la psicología evolutiva no establecía diferencia entre la preadolescencia (o pubertad) y la adolescencia[17]. En la actualidad, sin embargo, se considera una etapa decisiva y única del desarrollo. Según Erik Erikson, en la preadolescencia comienza a surgir lo que muchos psicólogos consideran la característica principal del estadio inmediatamente posterior: el descubrimiento del *yo psíquico*, donde el individuo empieza a interesarse por su mundo interior y, por lo tanto, experimenta —por primera vez en su vida— sentimientos de gran soledad. Al surgir un nuevo sentido de la individualidad, comienza a reflexionar sobre sí mismo y a juzgarse: es probable que no esté del todo satisfecho consigo mismo, pero no por ello deja de sentirse importante. El púber, al igual que el adolescente, se sobrestima a sí mismo, aunque finja que no es así, y espera constantemente el reconocimiento ajeno. Se siente importante porque es capaz de comprender el mundo y ciertos valores absolutos, como la verdad, la justicia o el amor. Se vuelve tajante porque ahora cree reconocer la complejidad de la vida; pero, al mismo tiempo, tiende a generalizar y simplificar, con lo cual las cosas pierden matices y se vuelven maniqueas. Por un lado, el preadolescente es prepotente; pero, por otro, tiene cierta tendencia a la melancolía y al pesimismo. Sensaciones nuevas que, de alguna manera, le gusta experimentar (Erikson, 1974).

Aparte de los síntomas de preadolescencia mencionados, Peter Pan sufre también algunas de las paradojas propias de los adolescentes: se siente muy importante y espera que todo el mundo

se lo diga. Pero su tragedia, como la de los jóvenes del mundo real, es que no siempre recibe la atención que le gustaría por parte de los adultos. Peter es, a menudo, insoportablemente categórico. Él sabe más que nadie y no hay quien le pueda hacer cambiar de opinión, aunque luego, en soledad, sufra por ello. El héroe tiene algo de adolescente, pues, aunque el conjunto de su personalidad se asemeje más a la de un preadolescente, cuyo pensamiento —en lugar de comenzar a asimilar la edad adulta— sigue siendo el de un niño. La preadolescencia es una etapa aún más confusa que la adolescencia, en la cual el individuo se siente completamente estancado entre dos mundos (la infancia y la primera madurez).

El púber, por tanto, comparte características del niño y del adolescente, haciéndole poseedor de un carácter ciertamente ambiguo. Las más destacadas[18], y que contribuyen a la comprensión, por aplicación, de Peter Pan son:

—El preadolescente descubre los defectos de la autoridad adulta y desarrolla una actitud burlona hacia el mundo de los mayores. Empieza a sentir ganas de independencia. Quiere y no quiere ser autónomo, y por ello, siente especial rebeldía hacia los adultos.

Peter Pan se independizó de sus padres hace ya mucho tiempo, pero uno de sus pasatiempos favoritos es tratar de demostrar su libertad. En teoría, no necesita a los adultos para nada; pero, en la práctica, Peter Pan necesita tanto a Wendy en su rol de madrecita (en sustitución de la madre adulta) como al capitán Garfio, el personaje adulto sin el cual no hay aventura que valga. De hecho, su postura de rebeldía frente al mundo —no querer convertirse en un hombre— pierde todo su valor si no existe alguna figura adulta que quiera convencerle de lo contrario.

—Es un ser indolente, distraído y olvidadizo cuyo interés decae con facilidad.

Peter Pan es perezoso para cualquier cosa que no implique un juego y es completamente inconsciente de los sentimientos ajenos, lo que le hace parecer despreocupado. Además, tiene muy poca memoria, todo es pasajero, y vive obsesionado por recrear un mundo de constante aventura en el que no haya tiempo para el aburrimiento.

—Ahora, en lugar de sentir miedo por entes fantásticos como brujas y monstruos, le asusta decepcionar a los demás por no ser lo

suficientemente bueno o válido, y, sobre todo, la muerte.

A Peter Pan no le dan miedo los piratas y la muerte, aparentemente, está fuera de su alcance. Su pose chulesca transmite una falta de preocupación total hacia lo que piensen los demás. Pero le inquieta decepcionar a sus seres queridos. Y mucho. La decepción que siente Wendy hacia él, por ejemplo, le duele enormemente, pero es que —y he aquí el matiz— él no puede hacer nada por evitar comportarse como lo hace.

—*Suele estar enfadado por todo y por nada. El comportamiento infantil persiste en pataletas y llantos*.

Peter Pan se enfada (o entristece) cuando las cosas no salen como él quiere (como, por ejemplo, cuando los niños perdidos deciden marcharse a Londres con Wendy y sus hermanos).

—*El preadolescente se enamora por primera vez de alguien de su edad y, siente también fijación por un adulto al que admira. Pasa por periodos breves de afecto hacia muchas personas distintas y enamorarse y desilusionarse pasa a convertirse en algo cotidiano*.

Peter Pan se «enamora» de Wendy en el sentido en que decide llevársela con él. Para él, el amor no tiene que ver, necesariamente, con el enamoramiento tal y como se conoce en el mundo adulto, sino con la necesidad de una madre, unos compañeros de aventuras, o un archienemigo, por el que siente fijación absoluta. Él permanece siempre en el mismo estadio, pero las personas que tiene a su alrededor van evolucionando, cambiando y desapareciendo. Sin embargo, la desilusión le dura poco tiempo porque, como los niños, no tiene memoria.

Hasta aquí, Peter Pan podría equivaler al preadolescente prototípico. Sin embargo, existe otra característica, quizá la más decisiva de esta etapa, que nuestro personaje, sin embargo, no cumple. Y es que el púber, por primera vez en su vida, empieza a ser consciente de la sexualidad, aunque aún se sienta más cómodo con personas de su mismo sexo: algo que Peter Pan no experimenta en absoluto. El joven no es consciente de la sexualidad (o finge no serlo) y no tiene problema en rodearse de chicas, siempre y cuando estas no se pongan «raras» y traten de conseguir algo de él que no entiende (seducirle).

Peter Pan, pues, tiene atributos de niño, de preadolescente y de adolescente. Según la teoría psicosocial de Erikson[19], Peter Pan se

situaría entre las etapas 4 y 5 del ciclo vital: laboriosidad *versus* inferioridad e identidad *versus* confusión de roles. A grandes rasgos, está atrapado entre el mundo de la infancia —en el cual siente extrañamiento frente a sí mismo y un sentimiento de inferioridad relacionado con el conflicto edípico— y el adulto —donde trata de moldearse una identidad, sin tener nada claro quién es.

A principios del siglo XX, cuando nacía el personaje, no existía una distinción tan clara de las etapas del desarrollo y se solía englobar a todos los que no eran adultos bajo el término «niño», calificativo que J. M. Barrie siempre le dio a su creación. Sin embargo, Peter Pan adquiere mayor complejidad al no ser solamente un niño normal y corriente que no quiere crecer. Los rasgos que los estudios posteriores englobarían dentro de la preadolescencia nos permiten trazar tres líneas básicas de comportamiento: el odio de Peter Pan hacia las madres (y hacia el mundo adulto en general); su ambigüedad con respecto a la sexualidad, y su actitud arrogante a la vez que cobarde, frente al mundo.

El niño que odiaba a las madres

En *J. M. Barrie and The Lost Boys*, Andrew Birkin describe cómo las niñas de principios de siglo, fascinadas por el preadolescente Peter Pan, y descolocadas por la confusión de roles, anhelaban ser sus madres. Paradójicamente, no obstante, Barrie había querido titular su «obra de hadas»

The Boy Who Hated Mothers (El niño que odiaba a las madres) precisamente porque esta es la característica más notable del primer Peter Pan escénico. Aunque busca a una madre en cualquier mujer, en realidad se supone que las odia sobre todas las cosas. Y en *Anon: a Play* la obsesión por la figura materna está mucho más presente que cualquier otro tema.

Allen Wright, analista de la obra de Barrie, considera que la madre del escritor, Margaret Ogilvy, fue tanto la inspiración como la ruina de su carrera literaria. Sus primeros escritos estaban basados en los recuerdos que ella le había contado; y el resto de su obra se basaba en el recuerdo de ella. La excesiva admiración hacia Margaret Ogilvy derivó en una obsesión con la maternidad que

estaría presente en todas sus obras y que exponía, en esencia, la debilidad de su propia naturaleza (Wright, 1976). Pero si el excesivo amor por la madre efectivamente hacía parecer débil e infantil al escritor, Peter Pan no iba a caer en este error. Su madre lo había rechazado, pero él iba vengarse: iba a huir del mundo real, montárselo por su cuenta y ser más feliz que nadie. No necesita una madre para nada y no quiere ninguna… Aunque es él quien busca a Wendy que, con su aparición, condicionará su personalidad y todo su mundo.

El primer acto de *Anon: a Play*, la primera versión de la obra teatral, permanecerá prácticamente igual en todas las posteriores. Wendy se despierta con el llanto del niño que intenta pegarse a su sombra. Y su enternecedor «Chico, ¿por qué estás llorando?» (Barrie, 1999, 51) permanece como constante en todos los demás Peter Panes. La razón de sus lágrimas varía, y siempre asume la interpretación que le da Wendy: en *Peter y Wendy* porque no consigue pegarse la sombra; en *Peter Pan* (1928) porque «nadie debe tocarme jamás» (Barrie, 1999, 52); y aquí, porque no tiene madre. A la que tuvo, muy descuidada, se le olvidó pesarle y por eso se pudo escapar volando cuando escuchó a sus padres hablar de lo que sería de él cuando fuese un hombre y tuviese que ir a una oficina. Pero en *Anon: a Play* es la única vez que admite «Wendy, tuve miedo» (Barrie, 1904, en línea) —es raro que Peter admita una debilidad— y la frase fue eliminada de modo que el chico transmitiera que, simplemente, le parecía aburrido crecer. Más díscolo y acorde con la maduración del personaje en las versiones más tardías.

Siempre se lleva a cabo la escena en la que Peter convence a Wendy (o viceversa) para que se vaya con él al País de Nunca Jamás —un intercambio de diálogos construidos como si se tratase de una escena de seducción—. Normalmente es ella la que, fascinada por el visitante, se «vende» como cuentacuentos para que él no se marche sin ella. En *Peter y Wendy*, por ejemplo, Barrie especifica que fue ella la que le tentó primero e incluso dice de Wendy que pierde un poco los papeles cuando va a darle un beso. En *Anon: a Play*, sin embargo, es Peter el que expresamente le pide que le acompañe… Para contarles cuentos a él y a los niños perdidos, para arroparles en la cama y cuidarles… Para ser su

madre, vaya. Wendy, en principio, se niega varias veces. No piensa ir con él a ningún sitio, la trata como si fuera a secuestrarla. Pero una vez que aprende a volar… Ya no lo puede evitar. Ha caído rendida ante los encantos de Peter. Y si va a tener que ser su madre, lo será. Un papel que en la *Propuesta para un guión cinematográfico* se asume más de inmediato que en las otras versiones. Barrie diría de Peter que «su risa era el más encantador de los gorjeos. Aún conservaba su primera risa» (Barrie, 1997, 38) describiendo en ocasiones concretas a un Peter que le vincula más a su personaje primigenio como bebé y que «justifica» de alguna manera la búsqueda de la madre y la suposición de que la mujer acepte tal rol.

Wendy asume su nuevo papel porque parece que no tiene otra opción: nadie ve en ella otra cosa que no sea una madre, ni siquiera los piratas, que piensan en retenerla para que los cuide y cuente cuentos a ellos en lugar de a los niños perdidos, tan obsesionados a su vez por la figura materna que Curly, hastiado, le llega a reprochar a Tootles: «¡Siempre estás hablando de madres!» (Barrie, 1904, en línea). El cuento favorito de los compañeros de Peter Pan y de todos los habitantes de Nunca Jamás es *La Cenicienta*, que, asegura Bettelheim, expresa mejor que ningún otro cuento de hadas las experiencias del niño que sufre la angustia de la rivalidad fraterna (Bettelheim, 1997). Todos, niños y piratas, quieren a Wendy como madre y son rivales en cuanto a su amor. Además, también sienten rivalidad con respecto a Peter, a quien toda la isla venera como si fuera un padre. Cenicienta es huérfana, como los niños perdidos, que están convencidos de que sus madres eran tan guapas como ella. La protagonista del cuento siempre busca las fuerzas que le faltan en el recuerdo de la madre idealizada y ahora, todos ellos, gracias a Peter, tienen por fin una madre de «verdad»: algo que, sin duda, garantiza la felicidad.

R. F. Newbold considera que Barrie no venera la maternidad tanto como suele afirmar la gran mayoría de la crítica y defiende que en *Peter Pan* existe una postura muy ambivalente hacia la figura de los padres. De hecho, los niños perdidos disparan a Wendy, su futura madre, cuando esta vuela de camino a la isla. Wendy y sus hermanos se escapan de casa como venganza, para que sus padres sufran. La señora Darling es una figura más bien controladora y opresiva, nada ideal, y Wendy la supera en su papel de madre. El

señor Darling es un padre patético que disfruta de la celebridad que le proporciona haber perdido a sus hijos y, además, tradicionalmente, era representado por el mismo actor que asumía el rol de Garfio: símbolo del cruel mundo adulto en la isla. Peter odia a los adultos en general, pero sobre todo a su madre (aunque en algunas versiones sea más explícito que en otras) porque lo abandonó y se cansó de esperarlo una vez que tuvo otro bebé. Cuando Wendy —la madre sustituía— crece, Peter se va con su hija para que le cuide sin darle mayor importancia al cambio de persona. Para Newbold, Peter Pan es, básicamente, una historia de traición (Newbold, 1996).

Peter odia a las madres, pero no lo dice muy alto porque se trata de una figura sagrada en la mitología particular de Nunca Jamás. Lo cierto es que nunca llega a fiarse de Wendy del todo en su rol de madre y la proyecta más como madre de los niños perdidos que suya, quedando él fuera de ese juego… A no ser que estén a solas. Peter, en ocasiones, juega el rol de padre, o a veces se desespera y proclama «no queremos a ninguna ridícula madre» (Barrie, 1904, en línea). Más tarde, en su faceta de novelista, Barrie explicaría sus pensamientos al respecto diciendo que

> no sólo no tenía una madre, sino que no sentía el menor deseo de tenerla. Le parecía que eran unas personas a quienes se daba demasiada importancia. [Barrie, 1997, 39.]

Peter está vetado de la felicidad familiar real que observa desde la ventana de los Darling, y también de la felicidad familiar a la que juegan Wendy y los niños perdidos. Por mucho que lo intente, siempre permanece marginado.

Wendy escucha, aterrada, la verdadera historia de la madre de Peter y decide marcharse con sus hermanos antes de que su familia se olvide de ellos; los niños perdidos tratan de secuestrarla… Y al final ella convence a todos —menos a Peter— para que vayan a Londres a buscar a las madres que les perdieron. En la que se conoce como «la escena de las madres hermosas» —sólo presente en *Anon: a Play*— Peter viaja al mundo real con los demás y selecciona a las candidatas que dicen ser las madres de los niños perdidos. Para demostrarlo, tendrán que pasar por una serie de pruebas, como «a una madre auténtica le brillan los ojos cuando mira a sus

criaturas» o «una madre de verdad siempre piensa que su hijo es el más guapo» (Barrie, 1904, en línea). Las damas —de muy distintas procedencias— llenaban el escenario e iban siendo descartadas hasta que al final todos los niños quedaban colocados. Una especie de *casting* de princesas a lo Cenicienta: forma de actuar que demuestra que Peter no sabe nada de la vida, pero sí de los cuentos. Dicen que al ver la escena, tan terriblemente cursi que bien merecía el calificativo de «*barriesque*», el escritor Anthony Hope exclamó: «¡Ay, si viniese Herodes!» (Birkin, 1979, 117).

Para Jacqueline Rose, en las primeras versiones de *Peter Pan* se insistía demasiado en la asimilación de Wendy como madre en oposición a cualquier otra posibilidad. A Barrie la sensiblería a veces se le iba de las manos, y en la obra del niño eterno toca temas demasiado delicados (Rose, 1993). En cualquier caso, la escena que Hollindale define como «terriblemente embarazosa» se eliminó a mitad de la primera temporada (Hollindale, en Barrie, 1995).

Peter, pues, coloca a los niños perdidos como si él fuera experto en la materia. Algo que Wendy le pide a su madre, la señora Darling, que pase por alto:

> WENDY. Mamá, Peter cree saberlo todo sobre las madres, pero no tiene ni idea. Seré *yo* quien encuentre a sus madres, pero tendré que *fingir* que lo ha hecho *él*.
>
> SEÑORA DARLING. Muy bien, Wendy. Conozco a ese tipo de hombre[20].

Y tanto si lo conoce. El señor Darling llama «madre» a la señora Darling: con lo cual ella, con su «hombre», también asume el doble papel de madre y esposa. Un rol, este último, que, como veremos, Wendy tratará de cumplir en vano.

Como preadolescente, Peter Pan tiene una relación de amor / odio con las madres y con el mundo adulto en general. Sin embargo, al no ser consciente de la sexualidad (lo que le acerca más a su faceta de niño), su postura es muy ambigua. Peter Pan quiere una madre y se lleva una, Wendy, al País de Nunca Jamás. Pero, en realidad, odia a las madres y, una vez allí, Peter juega más a ser el padre de los niños perdidos que el hijo de Wendy. Aún así, cada vez que Wendy le pregunta cuales son sus sentimientos hacia ella, él, acobardado por lo que implica ser «esposo» siempre responderá «los de un buen hijo» (Barrie, 1999, 108) porque su interés en Wendy no

conlleva carga sexual alguna. Peter no es consciente de que puede existir otro tipo de relación —que no sea la materno-filial— entre ellos y la femenina Campanilla, ante tal impericia, asume la voz del público y grita, desesperada, en su lenguaje de hada: «¡Hay que ser estúpido!» (Barrie, 1999, 108).

Peter Pan, objeto de deseo

El niño ve a su madre como icono femenino; el preadolescente empieza a conocer su sexualidad; el adolescente la practica… y el joven Peter Pan es completa y extrañamente asexual. Una característica que no impide que la obra, sin embargo, sí tenga tintes sexuales. Como afirma Juan Tébar,

> claro que hay erotismo en Peter Pan. Lo hay en la propia Wendy, en el sustrato freudiano de la necesidad maternal de ambos personajes. En sus besos llamados dedales. Y en la figurita, atrayente aunque diminuta, del hada Campanilla. […] Las hadas, como las niñas de los libros infantiles, son siempre muy sexis. [Tébar, 2004, en línea.]

Peter Pan es deseado por el sexo opuesto desde el principio de su existencia. Ya en *The Little White Bird* la espabilada Maimie Mannering caía rendida ante sus encantos. Y si la historia de amor acaba siendo imposible, no es porque Peter considere el vínculo madre / hijo como la única relación posible con una mujer, sino porque ella decide volver a su casa. Peter, como bebé, le da besos de verdad a Maimie e incluso le pide matrimonio. También en la *Propuesta para un guión cinematográfico*:

> Peter y Wendy están juntos en un sillón. Ella le da un beso de verdad, a él le gusta, resplandece, y solemne, le da otro. [Barrie, 1924, en línea.]

Este matiz, aparentemente, no es revelador, pero sí cambia un poco el transcurso de los acontecimientos, ya que en el guión parece que una de las razones por las que Peter invita a Wendy al País de Nunca Jamás es por lo mucho que le han gustado sus besos…

Sin embargo, en la versión más común del personaje los besos están fuera de lugar. Ya les gustaría a Wendy, Campanilla, e incluso a Tigridia. Tres personajes femeninos cuyo instinto sexual, como

procedo a analizar, está bastante más desarrollado que el del protagonista. Normalmente, el Peter preadolescente ha olvidado los besos y Wendy, horrorizada, le da un dedal en su lugar para que el chico no se sienta inferior. A pesar de tal ignorancia, Peter, al principio de la historia, adquiere un tono coqueto con Wendy para que se vaya con él:

Wendy —prosiguió Peter, con una voz a la que ninguna mujer ha podido resistirse todavía—, Wendy, una chica vale más que veinte chicos. [Barrie, 1997, 41.]

Ella, impresionada, confunde las motivaciones de Peter y se comporta como si él tratara de seducirla, inclinando su rostro hacia él y perdiendo, según el comentario del autor, «bastante dignidad al inclinar la cara hacia él» (Barrie, 1997, 36). Pero Peter le quita toda aproximación sexual al asunto al devolverle el dedal / beso: un gesto que, sin embargo, para M. Joy Morse supone una pequeña conquista. El objeto, aparentemente doméstico y casto, recuerda a la forma de un anillo de compromiso y funciona como símbolo vaginal, metáfora de la sexualidad femenina reprimida en la obra y en la sociedad victoriana en la que se enmarca. Connotaciones de las que Peter no es, en absoluto, consciente (Morse, en White, Tarr, 2006). En un estudio psicoanalítico de la obra, Michael Egan describe el intercambio de besos y dedales como una especie de ceremonia marital que presupone una unión sexual simbólica. En cuanto Wendy llega a la isla, los personajes y el narrador se refieren a ella tan sólo como cónyuge o madre y su comportamiento en la casita subterránea es el de la esposa victoriana perfecta (Egan, 1982), cuyo único objetivo debería ser resultar de utilidad al hombre en el ámbito doméstico.

Para ayudar a la mujer de la época a cumplir dicha tarea existían varios manuales y publicaciones como, por ejemplo, las cartas del doctor John Gregory a su hija:

Existe una dignidad innata en la ingenua modestia que se espera de tu sexo, una protección natural frente a las familiaridades de los hombres, y que deberías sentir previa a la reflexión de que tu interés es mantenerte al margen de las libertades ajenas. [Gregory, 1762, 43.]

Tal y como comenta Morse, la doble moral victoriana resaltaba

la modestia como promesa erótica más que como falta de interés sexual y otorgaba a la mujer el «privilegio del rechazo», término que describía el poder de aceptar o rechazar los avances de un enamorado y que formaba parte del cortejo (Morse, en White, Tarr, 2006). En *Anon: a Play*, Wendy se resiste a la «seducción» de Peter Pan, pero en las versiones posteriores no es difícil de convencer. El chico la tienta con las maravillas de la isla —¡hay sirenas!— y con los placeres mundanos que ella tendría que llevar a cabo.

—Wendy —dijo, el muy taimado—, nos podrías arropar por la noche.
—¡Oooh!
—A ninguno de nosotros nos han arropado jamás por la noche.
—¡Oooh! —y le tendió los brazos.
—Y podrías remendarnos la ropa y hacernos bolsillos. Ninguno de nosotros tiene bolsillos.
¿Cómo podía resistirse?
—¡Ya lo creo que sería absolutamente fascinante! —exclamó.
[Barrie, 1997, 42.]

Wendy, a quien Barrie describe como a una niña típicamente victoriana, hogareña y con un punto aburrido, en un principio acepta los avances de Peter Pan, como parte del proceso de la seducción. El problema es que, al llegar al País de Nunca Jamás, ya no se le da la oportunidad de «rechazar» al supuesto pretendiente porque este no demuestra el más mínimo interés sexual por ella. Claro que Wendy, a veces demasiado insistente con el tema, podría pertenecer al grupo de chicas que los periodistas del *Spectator*, Addison y Steele, consideraban vanidosas:

Convertirla en una mujer agradable es el objetivo principal de los padres, y a ello dirigen toda su atención y economía: a esta locura parental debemos que hoy en día haya tanta coqueta suelta. [Addison, Steele, 1711, en línea.]

Las jóvenes victorianas debían ser educadas para complacer a sus futuros cónyuges y ocultar su sexualidad bajo un falso rechazo y mojigatería. El «ángel de la casa» —término que procede de un poema de Coventry Patmore[21] y era aplicado popularmente a la esposa victoriana— tenía que ser devota y sumisa, encantadora y elegante, compasiva y buena. Y para Barrie, además, era fundamental que dominara el arte de contar cuentos. Como su

madre… Y como Wendy.

Los destinatarios, a su vez, de los cuentos del autor —los hermanos Llewelyn Davies, muy implicados en el desarrollo de la obra— se indignaron al enterarse de que en la historia de *Peter Pan* habría chicas y que, además, una sería casi protagonista. Pero, como ya había confesado Barrie en *Margaret Ogilvy*, a él sólo le interesaba crear escenarios por los que pudiese corretear una chiquilla como su madre. En una carta a George Llewelyn Davies, se justifica:

> Me temo que se han colado una o dos chicas cuando no estaba mirando, pero te aseguro que les espera un destino cruel, a no ser que el demonio en Peter lleve mi pluma por otros derroteros. [Birkin, 1979, 103.]

En efecto, parece que Peter Pan no tiene inconveniente en que el destino de las chicas de sus distintas obras sea, de alguna manera, bastante frustrante.

Las pretendientes de Peter Pan

En la historia de las representaciones teatrales, Wendy y Campanilla siempre son rivales, en eterna competición por el «amor» de un Peter Pan completamente casto. El hada demuestra sus celos desde la primera aparición de Wendy —le tira del pelo, o pide a los niños perdidos que la maten cuando llegue a la isla (como si fuera encargo de Peter)— pero el chico nunca se da por aludido. A Peter, como matiza Barrie en incontables ocasiones, no le gusta pensar. Y menos en estas cosas… En la versión definitiva de la obra teatral (1928), la sexualidad está presente pero permanece en el trasfondo, de modo que un público adulto es consciente de la tensión latente, mientras que el infantil no tiene por qué darse cuenta. En la primera *Anon: a Play*, sin embargo, el matiz sexual de la historia está más pronunciado y además incorpora a Tigridia como amante potencial. Veamos algunos extractos de diálogos que luego se eliminarían de la obra:

> *Wendy está en la casa subterránea haciendo de «mamá» con los niños perdidos y esperando a que «papá» (Peter) llegue de trabajar. Peter, de vuelta a casa, se encuentra con los indios, liderados por la princesa Tigridia.*

TIGRIDIA. Estos son los guerreros de Tigridia. Yo, Tigridia.

PETER. Sí, señora, el Gran Padre Blanco sabe que estos son tus guerreros.

TIGRIDIA. Yo gran mujer, tú gran hombre.

PETER. Sí, lo sé.

TIGRIDIA. [Entregada.] A veces chica india corre al bosque, guerrero indio corre detrás, guerrero indio la atrapa. Entonces, ella mujer de guerrero indio. ¿No es así? [A los indios]

INDIOS. ¡Ugh! ¡Ugh!

TIGRIDIA. Si Rostro Pálido corre detrás de chica india, y la atrapa, entonces ella mujer de Rostro Pálido.

INDIOS. ¡Ugh! ¡Ugh!

TIGRIDIA. Imagina que Tigridia corre al bosque y Peter Rostro Pálido la atrapa. ¿Qué pasaría?

PETER. [Desconcertado.] Rostro Pálido nunca puede alcanzar a las chicas indias, corren demasiado rápido.

TIGRIDIA. Si Peter Rostro Pálido persigue a Tigridia ella no correr muy deprisa, tropezarse con un montículo. Entonces, ¿qué pasaría? [Peter perplejo. Ella se dirige a los indios.] ¿Qué pasaría?

INDIO. Ella su mujer.

TODOS. ¡Wah! ¡Ugh! ¡Ugh!

PETER. El Gran Padre de los Rostros Pálidos no entiende bien lo que quieres decir. ¿Es que quieres ser mi madre, Tigridia?

TIGRIDIA. Madre, ¡no!

PETER. Entonces no te entiendo. Buenas noches, Tigridia. Buenas noches, guerreros.

[Tigridia, desconsolada. Peter se adentra en el árbol.]

PANTERA. [Afligido por el llanto de Tigridia.] ¿Los guerreros de Tigridia traer de vuelta a Rostro Pálido? [Levanta el arma.]

TIGRIDIA. No, no hacerle daño. Él no entender. Tigridia explicar más claro la próxima vez.

[Barrie, 1904, en línea.]

Y otro:

Tigridia baja a la casa subterránea e intenta seducir a Peter de nuevo.

PETER. Bueno, entonces, ¿qué quieres ahora?

TIGRIDIA. Quiero ser tu mujer.

PETER. ¿Y eso es lo que quieres tú, Wendy?

WENDY. Supongo que sí, Peter.

PETER. Y lo que quieres tú, ¿Campanilla? [Suenan campanillas.]

PETER. Las tres queréis lo mismo. Muy bien. En realidad, estáis deseando ser mi madre.

[Barrie, 1904, en línea.]

Estos diálogos, que exacerban la ignorancia de Peter hasta la ridiculez, se eliminarían enseguida del libreto de producción.

Al descartar los acercamientos de Tigridia —más explícitos sexualmente y «normales»— Barrie fomenta la sexualidad infantil y juguetona de Wendy y el flirteo descarado de la celosísima Campanilla de manera que, según Hollindale, consigue desdibujar la realidad del impulso sexual de los personajes femeninos y el incomprensible estado asexual de Peter. Esta revisión enfatiza la comedia, el enredo y el patetismo de Peter en su supuesta percepción presexual de la mujer, a la que no concibe como pareja sino como madre. Además, en términos prácticos, los ajustes son necesarios para que *Peter Pan* sea una obra más infantil. Para el público adulto, asimismo, se pone el énfasis en la comedia sexual: la presentación del hombre como niño y de la mujer siempre como madre, en lugar de amante, que sería lo más normal (Hollindale, en Barrie, 1995). En *Peter Pan* todos los roles masculinos adultos (el señor Darling, Garfio, los piratas) presentan matices asexuales y obsesión por la figura materna, y aunque Hollindale enfatiza que esto aporta comicidad a la obra, en mi opinión, más bien proporciona un tono tragicómico que hace de las mujeres de la vida de Peter Pan unas fracasadas. Parece que todos los hombres son Peter Panes, y todas las mujeres unas «coquetas», por seguir la definición de Addison y Steele.

De la representación de 1904 también se eliminó el final que Barrie había pensado para el primer manuscrito. Wendy se va a vivir con Peter a los jardines de Kensington y establecen un hogar donde juegan a ser madre e hijo. En esta escena, Garfio perseguía a Peter hasta Londres disfrazado de director de colegio y lo acechaba por el parque. Peter, a su vez, estaba vestido de payaso (según Wendy, el único ser que realmente puede permanecer eternamente joven) y volvía a vencer al pirata. El diálogo final entre los protagonistas es el siguiente:

> WENDY. Peter, cariño, ¡es la hora del baño! (lo coge en brazos).
> PETER. Mamá, ¿estás muy, muy, muy contenta de que sea tu hijo?
> WENDY. Peter, ¡me parece todo un privilegio!
> [Barrie, 1904, en línea.]

Peter Hollindale asegura que la escena se eliminó debido a la

dificultad de su puesta en escena y a su parecido con la pantomima, género en el que Barrie se había inspirado pero del que pretendía alejarse. Sin embargo, mi opinión es, más bien, que Wendy no podía acabar así. El haber eliminado la sexualidad explícita de Tigridia (cuyo impulso sexual no implica amor), hacía a Wendy la protagonista más activa de la obra, y con este final, en el que termina jugando a mamás como lo hacía con sus hermanos antes de viajar a Nunca Jamás, no presentaba evolución alguna. En este primer esbozo, Wendy sería una niña-madre para siempre, eternamente joven junto a Peter y atrapada en esta extraña y anormal relación fraternal.

Hijo, esposo y padre

En *Peter y Wendy* (la novela), *Peter Pan* (la obra de teatro de 1928) y en la *Propuesta para un guión cinematográfico de Peter Pan*, Peter establece con Wendy todos los vínculos que se pueden tener entre hombre y mujer. En Nunca Jamás, fundan un hogar en el que ella se queda con los hijos mientras él sale a trabajar (en este caso, el tener aventuras). Wendy juega a ser esposa de Peter y madre de los niños perdidos. Sin embargo, los roles de Peter fluctúan según el momento: él es esposo, padre… Pero también hijo de Wendy. El crítico psicoanalista Michael Egan apunta al siguiente extracto de la novela como ejemplo de la naturaleza edípica de su relación:

Un sábado por la noche —o al menos juegan a que lo es— «mamá» Wendy está bailando con «sus» niños perdidos y se pone muy cariñosa al recibir a «papá» Peter…

—Bueno, mujer —le dijo Peter a Wendy en un aparte, calentándose junto al fuego y contemplándola mientras ella remendaba un talón—, no hay nada más agradable para ti y para mí por la noche, cuando las faenas del día han acabado, que descansar junto al fuego con los pequeños cerca.

—Es bonito, Peter, ¿verdad? —dijo Wendy, enormemente complacida—. Peter, creo que Rizos ha sacado tu nariz.

—Pues Michael se parece a ti.

Ella se acercó a él y le puso la mano en el hombro.

—Querido Peter —dijo—, con una familia tan grande, como es lógico, ya no estoy tan bien como antes, pero no deseas cambiarme, ¿verdad?

—No, Wendy.

Claro que no deseaba un cambio, pero la miró inquieto, parpadeando, ¿sabéis? Como si no estuviera seguro de estar despierto o dormido.

—Peter, ¿qué te pasa?

—Estaba pensando —dijo él, un poco asustado—. Es mentira que yo sea su padre, ¿verdad?

—Oh, sí —dijo Wendy remilgadamente.

—Es que —continuó él como excusándose—, ser su padre de verdad me haría sentirme tan viejo.

—Pero son nuestros, Peter, tuyos y míos.

—Pero no de verdad, ¿no, Wendy? —preguntó angustiado.

—Si no lo deseas, no —replicó ella y oyó claramente el suspiro de alivio que soltó él.

—Peter —le preguntó, tratando de hablar con voz firme—, ¿cuáles son tus sentimientos concretos hacia mí?

—Los de un hijo fiel, Wendy.

[Barrie, 1997, 124-125.]

Según este crítico, aquí se ven las confusiones y gratificaciones inherentes al complejo de Edipo. Es muy revelador que en plena conversación Peter no sepa si está soñando o no, reflejo del punto de vista freudiano de que la escena constituye una fantasía compensatoria: al final, Peter es hijo y esposo de Wendy a la vez que padre de sus hijos (Egan, 1982). A diferencia de críticos como Daiches y Geduld, entre otros, Michael Egan no incide en la «anormalidad» de Barrie al plantear esta situación en su obra, sino que en este caso, la retrata como una afección freudiana arquetípica, tanto como el *Edipo rey* de Sófocles. Egan justifica el cierre del círculo edípico con el odio del niño eterno hacia el capitán Garfio —símbolo de la figura paterna—. Esta conclusión, a mi parecer, resulta bastante forzada teniendo en cuenta que Garfio posee la misma inmadurez emocional que Peter al carecer, también, del interés sexual que podría convertirle en una figura paterna *completa*.

La concepción presexual de Peter hacia la mujer provoca la frustración de Wendy. Veamos la continuación de la escena anterior en la obra de teatro, que guarda reminiscencias con *Anon: a Play*.

WENDY. [Sabedora de que no debe escudriñar, pero llevada a hacerlo por un impulso interior.] Exactamente. ¿Cuáles son tus sentimientos hacia mí, Peter?

PETER. [Como un alumno aplicado.] Los de un buen hijo, Wendy.

WENDY. [Mirando hacia otro lado.] Me lo imaginaba.

PETER. Qué rara eres. Tigridia es igualita que tú; quiere ser para mí esto o lo otro, pero dice que no es mi madre.

WENDY. [Impetuosamente.] No, claro que no lo es.

PETER. Pues, ¿qué es entonces?

WENDY. Eso una dama no lo puede decir. [Barrie, 1999, 108.]

En la escena equivalente del guión, Wendy, enfurruñada, da un pisotón en el suelo. Está decepcionada, y con razón. Por desgracia, ha llegado a un lugar en el que supuestamente debería ser más libre y se encuentra sometida a una tensión incluso mayor que la del mundo victoriano del que procede: la ignorancia exacerbada del niño de los cuentos. Wendy se ha comportado como una señorita cuando procedía, en el dormitorio de su casa. Luego, ha ejercido de esposa devota que cuida a su marido y sus hijos con alegría y cariño. Además, ha sido la madre perfecta que cuenta cuentos todas las noches antes de dormir… ¿Qué más puede hacer para que Peter la acepte como mujer? En el fondo, sabe que no hay solución, pero el interés amoroso está en el personaje de Wendy desde el principio de la historia. Su motivación para volar al mundo paralelo no es tanto la aventura física de los chicos, sino más bien la aventura psíquica de enamorarse. Wendy juega el rol de mujercita con Peter desde su primer encuentro, y al igual que él le ha concedido automáticamente el rol de madre, ella, subconscientemente, le trata en calidad de enamorado.

Kayla McKinney Wiggins encuentra una explicación al rol amoroso asumido por Wendy al establecer una equivalencia entre Peter Pan y el amante-hada de la mitología celta. En las leyendas escocesas, se arrastraba a los mortales al mundo de las hadas como amantes; y tal y como Peter convence a Wendy al principio, este bien podría parecer el caso. No obstante, Peter fracasa en dicho cometido. No sabe lo que son los besos, no entiende la extraña atracción que sienten las mujeres hacia él, quiere ser esposo, padre e hijo a la vez… y además, pretende que todo sea un juego. En esencia, Peter es el amante y también su antítesis, ya que seduce a Wendy para llevarla a su terreno, pero luego fracasa en cumplir con la dinámica de la relación, aunque sea presionado para ello (Mckinney Wiggins, en White, Tarr, 2006).

A Wendy se le cae el alma a los pies cada vez que intenta hacer

entrar a Peter en razón. Ya sea por el conflicto edípico, o por su calidad de habitante del mundo de las hadas, o porque es un niño que no quiere o no puede crecer, el caso es que Peter es un «hombre» que no le está haciendo caso. Wendy juega el rol de ser adulta, tal y como se esperará de ella en el mundo real. Como preadolescente, se ha enamorado por primera vez. Tiene la ilusión romántica de la juventud: para ella, el amor es el que ha leído en los cuentos. Y, en los cuentos, al final, aunque haya varios intentos, la princesa siempre consigue al príncipe. La paradoja es que antes de vivir el amor le toca asumir un rol materno de golpe, que, en principio, acepta como un juego más. Ella también es experta en *make-believe* y una vez que se cansa del juego y suplica la relación real, finge que la actitud de Peter no le rompe el corazón. Aun así, no pierde la esperanza e insiste. Antes de marcharse de vuelta a Londres le pregunta de nuevo cuáles son sus sentimientos hacia ella… y Peter, como siempre, contesta que los de un buen hijo. Wendy, en teoría, vuelve a casa porque le da miedo que sus padres se olviden de ella pero, en realidad, prefiere hacerse mayor que enfrentarse al eterno rechazo de su objeto de deseo.

En el final convencional de la obra de teatro, Peter Pan lleva a los niños de vuelta a casa, los Darling adoptan a los niños perdidos, y luego él regresa a Nunca Jamás, a donde Wendy irá a visitarle una vez al año para ayudarle con la limpieza de primavera. Peter regresa a buscarla, ella vuelve a decirle lo que le gustaría:

> WENDY. Si otra chica, una más joven que yo… [No puede continuar.] ¡Oh, Peter, cómo me gustaría poder cogerte y abrazarte!
>
> *Peter retrocede.*
>
> PETER. Sí, ya lo sé.
>
> [Barrie, 1999, 147.]

Una respuesta que esta vez se da a sí misma y que, de nuevo, aúna toda su frustración. Wendy ya ha crecido un poco y es tratada incluso con cierto desprecio por el narrador en las columnas de acción:

> Wendy parece algo más mayor, pero Peter sigue siendo el mismo. Ella viste un traje de viaje y tenemos que confesar con tristeza que ahora vuela tan mal que necesita recurrir a una escoba.
>
> (…)

Otra cosa que él apenas ha notado, aunque a ella le preocupa, es que ya no le ve con tanta claridad como antes.

[Barrie, 1999, 147-149.]

Aquí, Wendy acaba como una «perdedora». Ha seguido un objetivo claro a lo largo de toda la obra —conseguir a Peter— y no lo ha cumplido. Ha hecho un viaje a Nunca Jamás y ha regresado al mundo real, no porque haya aprendido la lección (crecer es el paso lógico y necesario), sino porque ha sido rechazada en el rol de mujer que ella pretendía ofrecer. Aún así, Wendy resulta vencedora en el sentido de que experimenta una evolución como personaje. Tal y como sucedía en *Anon: a Play*, Wendy podría haberse quedado con Peter y someterse a sus inquebrantables leyes y condiciones.

Cabe destacar que la voz narrativa de Barrie en *Peter Pan y Wendy* utiliza la palabra «tragedia» en el primer y último encuentro de los protagonistas. Así, en la primera conversación que mantienen: «Wendy sintió inmediatamente que se hallaba en presencia de una tragedia» (Barrie, 1997, 33), y cuando ella es adulta y él viene a buscarla: «Y entonces una noche se produjo la tragedia» (Barrie, 1997, 206). En ambos casos, parece que el autor llama «tragedia» a la ruptura de equilibrio que provoca tanto el comienzo como el final de la historia. Si Wendy nunca hubiese conocido a Peter Pan, crecer tranquilamente no le habría supuesto un trauma añadido. A su vez, si Peter Pan no se hubiese llevado a Wendy a Nunca Jamás, su mundo habría permanecido igual, sin alteraciones y sin presiones externas para decidirse a crecer. Claro que, sin este encuentro, ya especifica el propio Barrie que no habría habido historia.

La segunda «tragedia» sí puede ser considerada como tal. En «When Wendy Grew Up: an Afterthought» y en el final de la novela, Wendy adulta se enfrenta al Peter niño de siempre y ambos representan para el otro «lo que pudo haber sido»: una tremenda ironía, ya que se comportan como si fueran antiguos amantes. En este final, que no es el de la obra de teatro convencional, Wendy se consuela pensando que ella será igual de eterna que Peter Pan al transmitir su experiencia a generaciones posteriores. Pero a la heroína de la historia —y al público— le quedan muchas dudas que resolver, ya que los sentimientos de Peter parecen mucho más profundos que los de un buen hijo. Barrie, como narrador de *Peter y*

Wendy, incluso admite extrañarse de que Peter Pan no aterrizase en la iglesia para impedir la boda de Wendy. Pasados los años, Peter se ha olvidado de todo, incluidos Campanilla y el capitán Garfio. Pero no de ella. Cuando Wendy se dispone a encender la luz para mostrarle que se ha convertido en adulta, él le suplica que no lo haga, aterrado de repente por la realidad. Y Wendy, siendo ya una madre de verdad, se sorprende a sí misma gritando por dentro: «Mujer, mujer, suéltame» (Barrie, 1997,207) y volviendo a preguntarle al niño —patéticamente— cuáles son sus sentimientos hacia ella.

El *Peter Pan* que plantea Barrie en sus versiones más tardías se establece, de hecho, como una doble tragedia.

Crecer y conformarse con el destino que depara la vida (morir y pasar tu sabiduría a las generaciones venideras) puede ser igual de frustrante que permanecer en la tierra de Nunca Jamás en un estado de eterna juventud y soledad. No hay catarsis posible[22].

Wendy: la verdadera heroína de Peter Pan

Aun así, la novela que hoy tiende a publicarse como *Peter Pan y Wendy* lleva a la chica en el título aludiendo a que la trama principal, más que los piratas y las aventuras, es la extraña relación presexual que existe entre los dos jóvenes. Barrie había escrito en una *Fairy Note*: «Peter enamorado, pero trágico horror hacia el matrimonio» (Barrie, 1903, nota 28). Atrapado eternamente entre la infancia y la preadolescencia y resistiéndose a madurar lo más mínimo —haciendo incluso un esfuerzo consciente por ello— Peter asoma entre las páginas de su autor con un punto de cobardía que, en ocasiones, hace parecer más «heroína» a Wendy. Las acciones de Peter se basan en su propio interés por divertirse y no pensar en nada más allá; las de la chica se basan en impulsos sexuales y en una generosidad implícita en su papel de protectora hacia Peter, sus hermanos, los niños perdidos, y sobre todo ella misma. Wendy sabe lo que quiere y lo plantea, atreviéndose a salir del recato victoriano para expresar sus deseos: es valiente. Peter, sin embargo, asume un coraje que se refiere única y exclusivamente a vencer en las aventuras… Y parece tener un punto en el que no puede soportar a la perfecta esposa victoriana y compañera de juegos que es Wendy.

Por un lado, ella también constituye un objeto de deseo para él, ya que hace de su vida casi un calco de la real (junto a ella tiene madre y una familia). Pero, por otro, no es posible, pensará Peter Pan, haber encontrado a alguien mejor que él. Wendy demuestra su superioridad desde el momento en el que sabe lo que es un beso y él no. La cobardía de Peter Pan se basa inicialmente en la ignorancia y luego en no querer escuchar a la más experimentada Wendy: la verdadera heroína de *Peter Pan*.

Si se siguen los estadios del «viaje del héroe» de Joseph Campbell (1993), Wendy se adapta mejor que Peter al papel de protagonista de la historia, ya que es ella la que vive el viaje interior que le descubrirá su verdadero yo. Wendy recibe la *llamada de la aventura*: su padre se ha comportado como un inmaduro al darle su medicina a Nana y ha demostrado ser un progenitor incompetente. Al llegar Peter Pan de otro mundo con otras reglas (una especie de ser divino), la tentación es mayor dado el conflicto. Wendy, además, en un principio, *rechaza la llamada*, sintiendo un miedo inicial que se disipa al recibir *los poderes sobrenaturales* del vuelo. Luego *cruza el primer umbral* al llegar al universo paralelo de Nunca Jamás, enfrentándose a un guardián que comprueba su valor (en este caso, Campanilla). Una vez allí, se *sumerge en el mundo de la aventura*, pasando por una *serie de obstáculos* y *reencontrándose con su otro yo*: el de madre. Las circunstancias del rechazo sexual de Peter provocan una *crisis* tras la cual decide tomar las riendas de su vida y volver a casa, con la *recompensa* de llevarse a los niños perdidos. Sin embargo, ha de *enfrentarse al villano* antes de conseguirlo y parece que el *regreso va a ser imposible*. No obstante, tras la victoria *recupera sus poderes* y vuelve a casa *escoltada* por Peter Pan. *Cruza el segundo umbral de vuelta al mundo inicial*, y recupera su capacidad de «mortal». Ahora *domina los dos mundos* porque, aunque ha regresado, puede volver a Nunca Jamás una vez al año. Finalmente, adquiere *la libertad de vivir* y transmite un mensaje de independencia, valor y autodeterminación.

Gran parte de la crítica, como Shirley Foster y Judy Simmons, considera que la obra de Barrie no permite que los personajes femeninos se sientan a gusto en los mundos paralelos. Se considera que la fantasía de la eterna juventud privilegia la experiencia masculina manteniendo la división victoriana del mundo real,

donde los chicos viven aventuras y luchan con los piratas mientras que Wendy tiene que quedarse en casa con los niños. Según Foster y Simmons, el texto muestra a las niñas como adultas potenciales y peligrosas y a los niños como sus víctimas (Foster, Simmons, 1995). También James Kincaid ofrece una perspectiva similar, ya que según él, Wendy actúa como la maldad personificada, llegando a declarar que penetra en la historia como

> una intrusa que rompe con la armonía y el juego, monta una escuela y es vista por última vez sobre el lomo de una escoba, donde debería haber estado desde el principio. [Kincaid, 1992, 285.]

Wendy, pues, no es necesariamente la perfecta esposa victoriana, sino una bruja que fluctúa entre la bondad y la maldad.

En «To the Five: a Dedication», la dedicatoria que, en 1928, Barrie escribiría para los Llewelyn Davies, el propio autor admite que Wendy:

> […] pudo haberse abierto camino, la quisiéramos o no. Puede ser que Peter, en realidad, no quisiera traerla a Nunca Jamás por su propia voluntad y más bien tuvo que fingir que lo había hecho porque no había manera de que ella se mantuviera al margen. [Barrie, 1995, 84.]

Si Peter no funciona como objeto de deseo para Wendy no es sólo por la inmadurez emocional que le impide conocer la sexualidad. Wendy supone una amenaza para él, pero no como bruja, o futura adulta (que también) sino porque ella es la auténtica heroína de la historia y él, como preadolescente vanidoso y pagado de sí mismo, no lo puede soportar. Peter Pan ha de ser el protagonista de todas sus aventuras y ella adopta un papel demasiado importante. ¿Quiere Peter Pan quedarse junto a alguien que lo supera? ¿O prefiere la soledad al constante reproche? Rendirse a los encantos de Wendy supondría perder la lucha y he ahí la tragedia de ambos. Wendy crece por el rechazo de Peter; y Peter no lo hace para mantener su condición de «héroe» en la tierra de los sueños, el único lugar donde su cobardía se justifica e incluso le hace especial.

El cruel

Se podría considerar a Peter Pan como un preadolescente en una situación privilegiada. No sabe nada de padres, ni de amor, ni de responsabilidades. Vive en el país de las hadas y es el héroe de su propia epopeya hasta que aparece Wendy, empeñada en hacerle cambiar. Por sí mismo, tiene una actitud arrogante frente al mundo. No acepta lecciones de nadie y él es su amo y señor. Se permite ser despiadado e incluso cruel. Una vez que mata a sus enemigos se olvida de ellos… Y lo que es más llamativo, es su máximo admirador, demostrando una egolatría que le sigue vinculando a su faceta de bebé, dirigiendo toda su energía a la satisfacción de sus necesidades sin apenas reconocer un mundo ajeno al suyo propio. Un narcisismo que, según algunos autores, es el que le impide tener un desarrollo sexual normal, ya que todo su erotismo es auto dirigido. Peter Pan, en apariencia, tiene muy claro lo que quiere y se preocupa por manifestarlo abiertamente: «No quiero ser mayor jamás […]. Quiero ser siempre un niño y divertirme» (Barrie, 1997,42). Barrie, como narrador, no omite las cualidades menos agradables de Peter:

> Es humillante tener que confesar que este engreimiento de Peter era una de sus características más fascinantes. Para decirlo con toda franqueza, nunca hubo un chico más descarado.
>
> […]
>
> Estaba vibrante de energía y además hinchado de vanidad.
>
> —¿A que soy genial? ¡Ah, pero qué genial soy! —le susurró y aunque ella también lo creía, se alegraba mucho por su reputación de que nadie lo oyera excepto ella.
>
> [Barrie, 1997, 35,106.]

Peter Pan también puede ser cruel. Tanto, que a veces parece carecer de sentimientos. Por ejemplo, cuando vuela hacia la isla con los niños Darling, estos se duermen surcando los cielos y él no les salva hasta que están a punto de caer al suelo y morir. Tiene prohibido a los niños perdidos que se parezcan a él y les obliga a llevar ropas un tanto ridículas. En el guión cinematográfico, incluso «amasa» a sus compañeros para que tengan el tamaño que él considera adecuado. No siente ni un ápice de compasión por su archienemigo Garfio, ni por Wendy, al negarse a entender sus impulsos amorosos. Se adjudica las heroicidades ajenas y huye de cualquier problema que no le parezca digno de convertirse en una

aventura. Peter Pan tiene la crueldad de los niños, el egoísmo de los preadolescentes y, en pocas ocasiones, un ligerísimo sentido de la responsabilidad, inculcado por la aparición de Wendy en su vida. Así, cuando ella cae al suelo, acribillada por las flechas de los niños perdidos…

> —Está muerta —dijo [Peter Pan] inquieto—. Quizás esté asustada de estar muerta.
>
> Se le ocurrió alejarse saltando cómicamente hasta perderla de vista y luego no acercarse al lugar nunca más. Todos se habrían alegrado de seguirlo si lo hubiera hecho. [Barrie, 1997, 79.]

En las versiones más conocidas, Barrie definía a su criatura como un «niño trágico». En el guión de 1924, sin embargo, lo llama «niño terrible», más acorde con el concepto de «pequeño salvaje» que acuñaría Anna Freud en la década de los cuarenta. Según esta estudiosa, el impulso primitivo del niño es hacer el mal y, por eso, hay que civilizarlo mediante la educación. Para ella, el niño es un ser insoportable y egoísta a quien sólo le importa imponer su voluntad y satisfacer sus deseos. Además, es voraz, goloso y se comporta de manera cruel con todos los seres vivos más débiles que él. Hacer el mal es, de hecho, algo que puede llegar a hacerle feliz (Freud, 1983). Así está de contento el más joven de los Darling, Michael, cuando mata a un pirata en la lucha final de la aventura.

La doble faceta de los niños fascina a Barrie, a quien le impresiona enormemente que los hermanos Llewelyn Davies, sobre todo sus predilectos, George y Michael, pasen del amor al odio en tan pocos instantes. Como especifica Jack, Peter Pan como

> arquetipo de niño eterno posee todas las cualidades atractivas de la juventud: energía, libertad imaginativa, belleza e ingenio. Sin embargo, también tiene miedo: miedo de que la sexualidad invada su inocencia; la responsabilidad su libertad; la edad, su eterna juventud. El egocentrismo irresponsable también tiene un lado cruel. [Jack, 1991,167.]

El cobarde

El miedo y la cobardía de Peter Pan se reflejan en su curiosa capacidad de olvidar. Su memoria a corto plazo es muy limitada y

apenas tiene desarrollada la de largo plazo. No obstante, recuerda perfectamente haberse escapado de casa poco después de nacer; y que cuando trató de regresar, muchas lunas después, su madre había cerrado la ventana y lo había sustituido por otro niño. Visto que durante el vuelo a Nunca Jamás ya se ha olvidado de quien es John Darling, el lector duda de la veracidad de la historia de la madre e incluso de sus propios orígenes. Quizá se lo ha inventado todo para darse importancia, o para proporcionarse la seguridad de tener una procedencia en el mundo real, y no ser, simplemente, un personaje de cuento.

En el País de Nunca Jamás, como estadio mítico, la memoria, como el tiempo, se desdibuja. John y Michael Darling apenas recuerdan a sus padres mientras están allí, hasta el punto de que Wendy les hace exámenes para que no los olviden. Los niños perdidos no saben hace cuánto tiempo se cayeron del carrito y, como mucho, rememoran alguna ridícula anécdota de sus madres.

Ya en las *Fairy Notes* Barrie hacía referencia a esta característica de Peter: «La mayor agonía de P. es que se olvidará de la chica dentro de un mes» (Barrie, 1903, nota 296). En su primer encuentro, él le advierte:

> Oye, Wendy, [...] siempre que veas que me olvido de ti, repite todo el rato «Soy Wendy» y entonces me acordaré. [Barrie, 1997, 53.]

Peter se olvidará de todo lo demás, pero será incapaz de olvidar a Wendy, lo cual para él, dadas sus circunstancias, es, en realidad, una desgracia. Cuando vuelven a encontrarse, un año después de la aventura, él va a buscarla para hacer la limpieza de primavera y...

> Ella había estado esperando con ilusión mantener emocionantes charlas con él sobre los viejos tiempos, pero las nuevas aventuras habían ocupado el lugar de las viejas en su cabeza.
>
> —¿Quién es el capitán Garfio? —preguntó con interés cuando ella habló del archienemigo.
>
> —¿Pero no te acuerdas? —le preguntó, asombrada—, ¿de cómo lo mataste y nos salvaste a todos la vida?
>
> —Me olvido de ellos después de matarlos —replicó él descuidadamente.
>
> Cuando expresó una esperanza incierta de que Campanilla se alegrara de verla, él dijo:
>
> —¿Quién es Campanilla?
>
> —Oh, Peter —dijo ella, horrorizada, pero ni siquiera se acordaba

después de que se lo hubiera explicado.

—Es que hay tantas —dijo—. Supongo que habrá muerto. [Barrie, 1997, 202.]

Para Peter, la vida es un cuento que se puede vivir infinidad de veces porque se le va a olvidar. Las nuevas aventuras sustituyen a otras y él se mantiene alejado de la capacidad de evocación que le llevaría a la nostalgia. Igualmente, de forma paralela, los hermanos Darling y los niños perdidos crecen y se olvidan de Nunca Jamás y de Peter Pan. Sin embargo, ni Wendy se olvida de Peter, ni viceversa. De ahí, se deduce que ninguno ha cumplido con el ciclo evolutivo normal ni deseado. Wendy no asume su rol de mujer adulta y Peter se resiste a la inexistencia. Por ello, necesita escuchar los cuentos de los que es protagonista y llevarse a alguien del mundo real para seguir fomentándolos. Peter Pan vive eternamente porque su historia se cuenta generación tras generación, aunque él por sí mismo no tenga evolución. Los cuentos le hacen sentirse real, al justificar su existencia en la tierra de la imaginación.

La analista junguiana Ann Yeoman apunta que, sin recuerdos, Peter Pan no tiene historia, ni cuento, ni significado. Está atrapado en un ciclo de aventuras que se niega a sacrificar y, en términos humanos, este rechazo equivale a su tragedia. Barrie da sustancia a Peter Pan encarnando en un cuento su lucha por existir eternamente joven (Yeoman, 1998). De hecho, Barrie afirma que no habría historia si el señor y la señora Darling hubiesen llegado antes al cuarto de jugar. Peter, por lo tanto, se resiste a no existir, pero no se atreve a hacerlo. El olvido le ayuda a justificar su cobardía y el hecho de seguir recordando a Wendy le coloca en la única aventura en la que no es vencedor, ya que seguirá buscando a una madre eternamente. Peter, a veces, sueña con el único niño del mundo que sería capaz de vencerle, pero presenta una inmadurez emocional tan significativa que su estadio ha acuñado el arquetipo *puer aeternus*: símbolo de la persona que refleja narcisismo, inmadurez y el deseo de escapar al mundo de la imaginación para evitar enfrentarse a la realidad de una situación concreta.

El personaje, cuyo patrón de vida, según él, debería ser adoptado por todos los demás, está empeñado en permanecer como *puer aeternus*: un estadio que le ha convertido en un arquetipo y del que incluso se ha derivado un desorden psicológico relacionado con

la inmadurez emocional: el denominado «síndrome de Peter Pan».

El síndrome de Peter Pan

En 1983, el psicólogo Dan Kiley desarrolla el arquetipo en el libro de psicología popular *The Peter Pan Syndrome: Men Who Never Grow Up*, donde describe una patología cuyos síntomas son: ansiedad, soledad, irresponsabilidad, confusión de los roles sexuales, la creencia de estar más allá de las normas de la sociedad, ira, narcisismo y manipulación. En definitiva, describe a adultos incapaces de crecer, inmersos en una crisis de impotencia social: hombres que, a primera vista, aparentan estar muy seguros de sí mismos e incluso parecen arrogantes; pero que, en realidad, son inseguros, temen no ser amados y disimulan su incapacidad de madurar con juegos y supuestas grandes aventuras vitales. Se resisten a dejar de ser hijos para empezar a ser padres, amago que, sin embargo, el personaje que da nombre al síndrome sí intenta llevar a cabo en su juego favorito de *make-believe*.

La portada del libro de Kiley reza:

> Toda mujer ha conocido a alguno, se ha casado con él, lo ha dejado o lo ha superado… pero ninguna mujer puede resistirse a ellos. [Kiley, 1984.]

Parece describir el caso de Wendy, que ha pasado por todas estas facetas para también desarrollar su propio síndrome, que describe a quienes actúan como madre con su pareja, liberándoles de la asunción de responsabilidades.

Barrie, en realidad, creó un personaje que definía el síndrome que él mismo sufría. Siempre tuvo un aspecto aniñado: medía poco menos de un metro sesenta y cinco, era delgado y de aspecto juvenil; su voz era suave y aflautada. La escritora Alison Lurie opina que en las fotografías de sus treinta años, parece un niño de trece con bigote postizo. Se dice, además, que nunca llegó a consumar el matrimonio, motivo que su esposa, Mary Ansell, alegó para pedir el divorcio en 1909. Durante su investigación sobre el autor, Lurie contactó con un médico londinense experto en casos de inmadurez física y psicológica, el doctor James Purdom-Martin. Su diagnóstico es que Barrie pudo haber sufrido una pubertad retardada o

incompleta, debido tal vez a una insuficiencia glandular. En los casos más graves, los órganos sexuales no maduran, dando lugar a adultos que siguen en la situación fisiológica de un niño de doce o trece años. No se conocen las causas, pero es muy probable, dada la compleja interconexión psicosomática, que algunas personas con esta afección decidan no madurar, como Peter Pan[23].

En el caso de J. M. Barrie, sin embargo, no es que él no *quisiera* crecer, sino que no *podía*: el caso contrario del que el productor Charles Frohman había determinado para su criatura. De hecho, en 1922, a la edad de sesenta y dos años, Barrie escribía en su diario:

> Es como si mucho tiempo después de escribir *Peter Pan* me llegase su verdadero significado: intento desesperadamente hacerme mayor, pero no puedo. [Barrie, 1885-1888, nota 40.]

James Barrie, de nuevo identificado con Peter Pan, cae en la tragedia del personaje que es, a la vez, el enigma de su existencia.

> Si lograse captar su sentido, podría cambiar su grito por un «vivir sería una aventura sensacional», pero nunca logra captarlo del todo, y así, no hay nadie tan dichoso como él. [Barrie, 1999, 150.].

Peter Pan no entiende su situación y, por lo tanto, sigue envuelto en ella, aparentemente feliz. Es un preadolescente que naufraga entre dos mundos: el real y el imaginario; el de la infancia y el de la edad madura. Dentro de las características de su edad, construye un mundo acorde a sus deseos en el que él, como protagonista del cuento, es el rey supremo cuyas órdenes han de ser cumplidas por los demás. Peter Pan es un preadolescente caprichoso, sometido a un ansia de libertad y a una independencia que los psicólogos evolutivos tachan de egoísmo en una fase concreta de desarrollo. Sin embargo, al no crecer ni evolucionar, el personaje no supera la fase y se queda estancado en una etapa problemática de por sí. Peter Pan tiene la inocencia y la vulnerabilidad de un niño, la osadía del joven y el miedo de la persona adulta. Metafóricamente, Peter Pan cumple todos los requisitos del ciclo evolutivo normal, aunque no lo quiera.

Peter Pan odia a las madres y el mundo de los mayores en general, se siente completamente ajeno a la esfera de la sexualidad y justifica su cobardía en la tierra de las hadas, donde la valentía se

demuestra matando piratas… por mucho que sea un cuento. Es cierto que Peter Pan se presenta como un héroe preadolescente, pero las facetas que le aportan la complejidad al personaje son precisamente aquellas que he analizado en esta sección y que podrían definirle, a su vez, como antihéroe, siendo Wendy la verdadera heroína de la historia. Para Barrie, los niños, a diferencia de los adultos, tienen principalmente tres dones: son capaces de penetrar en sus propios sueños y hacerlos realidad; pueden jugar y sustituir una realidad concreta por un mundo paralelo, y, sobre todo, saben volar. No obstante, los niños también son crueles: capaces de olvidar a sus propias madres y a sus más queridos compañeros de aventuras.

Como vemos, Peter Pan es un ser presuntuoso pero vulnerable, cretino pero tierno, cobarde pero intrépido, héroe a la vez que antihéroe. Peter Pan presenta una doble faceta muy clara: además de batirse entre la realidad y el universo paralelo, la infancia y la edad adulta, Peter Pan —preso constantemente en la contradicción de J. M. Barrie— naufraga también, como procedemos a analizar, en la dicotomía de su existencia.

Peter Pan

El doble



EN *PETER PAN en los jardines de Kensington*, el anciano Solomon Caw condenaba al niño perdido entre los pájaros con una sentencia muy clara:

> —Serás un Entre lo uno y lo otro —dijo Solomon, y era en verdad un anciano muy sabio, pues eso es exactamente lo que sucedió. [Barrie, 2001, 37.]

Peter Pan se bate, pues, entre dos existencias desde el principio de su creación: es pájaro y humano, niño y un poco adulto, cobarde y valiente… Contradicciones coherentes en un personaje de literatura infantil. Pero en el caso de Peter Pan, sin embargo, esta dualidad va mucho más allá, llegando a confrontar, en ocasiones, dos facetas demasiado paradójicas del mismo yo.

Las contradicciones del personaje que hasta ahora hemos analizado son aspectos que le definen y le otorgan una personalidad concreta, alejándolo del estereotipo. Pero Peter Pan, además, presenta una naturaleza que podríamos identificar como *doppelgänger*[24] o doble: el mito de la dualidad del ser que, en ocasiones, se despliega en dos entes materiales, presencia y copresencia, sombra y reflejo, ego y álter ego.

El propio J. M. Barrie confesaba poseer un doble en su discurso de aceptación del rectorado de la Universidad de Saint Andrews:

> Es M’Connachie el que me ha traído hasta aquí. M’Connachie, debería explicar, ya que me he comprometido a desvelar mis secretos más íntimos, es el nombre que le doy a la mitad rebelde de mí mismo: a la mitad escritora. Somos complemento y suplemento. Yo soy la mitad arisca, práctica y astuta; él es la mitad fantasiosa. A mí me gustaría ser el notario de la familia y quedarme tranquilo entre las verdades inexorables de los muebles del despacho; mientras que él prefiere volar sobre su única ala. A mí no me importa que lo haga, pero me arrastra con él. [Barrie, 1922, en línea.]

El M’Connachie de Barrie es una manifestación de la «segunda personalidad» acuñada por Carl Gustav Jung. Un complejo autónomo que, al hacerse consciente, insta la creatividad o la

intuición:

> Un proceso guiado como por una segunda persona que se ha deslizado en las vías de una voluntad extraña. [Jung, 1994, 50-51.]

Para Jung, todos somos varias personas diferentes; no desplegamos varias facetas. El problema se presenta cuando el segundo yo supera al primero, ya que se puede sufrir una soberbia que lleva a la persona a proporciones sobrehumanas: una distorsión que provoca arrogancia, pretensiones divinas, *hybris*[25] y fantasías de potestad. Algo que no sería extraño que le pasara a Peter…

Parece que, en la concepción del personaje, el autor juega con la aplicación de varios roles y con la idea de la multiplicidad de personalidades. El misterio de la identidad de Peter Pan tortura hasta a sus más allegados. En la obra de teatro de 1928,

> GARFIO. ¡Me estoy batiendo con un demonio! Pan, ¿quién y qué eres?
>
> *Los niños esperan con ansia la respuesta, aunque no con tanta ansia como Wendy.*
>
> PETER. [Al azar.] Soy la juventud, soy la alegría, soy un pajarillo que acaba de romper el cascarón.
>
> [Barrie, 1999, 135.]

En la novela, Barrie, como narrador, matiza:

> Esto, claro está, no eran más que tonterías, pero le demostró al desdichado Garfio que Peter no tenía ni la más mínima idea sobre quién o qué era, lo cual es el colmo de la buena educación. [Barrie, 1997, 181.]

¿Quién es Peter Pan? Ídolo y villano a la vez; un niño muerto y un niño que vive para siempre; personaje que se mueve entre realidad y fantasía en la dicotomía de ser amo y creador de Nunca Jamás a la vez que el héroe de los sueños infantiles. Como especifican Donna R. White y Anita Tarr, Peter Pan nunca refleja una sola idea, sino la universalidad de la imaginación infantil (White, Tarr, 2006). Y en mi opinión, el joven siempre tiene un doble al que plantar cara, ya que dicha afrenta confirma su valía y superioridad como supuesto dueño de su destino.

Héroe / Villano

La ambigüedad que caracterizará a Peter Pan hasta el final de su vida literaria en manos de J. M. Barrie ya estaba en las *Fairy Notes*, donde se establece la idea de base que se mantendrá a lo largo de todas las versiones:

> El espanto de crecer, idea principal de P. [Barrie, 1903, nota 259.]

Sin embargo, en estas notas no existe ni una sola mención al capitán Garfio. En lo que a Barrie respecta, tenía a otro villano, mucho más perverso, en mente.

El Peter Pan de las *Fairy Notes* seguía muy cerca del que vivía en la Isla Serpentina de los jardines de Kensington, su función principal siendo enterrar a los niños muertos y acompañar a sus espíritus hasta la isla. En la nueva aventura teatral de Peter, no obstante, los niños que se caen de los carritos cuando las niñeras se descuidan no tienen por qué morir. Si nadie los reclama en siete días, Peter los lleva a la Isla de Nunca Jamás y los mete en la banda de los niños perdidos, de la que es capitán. Un capitán del que no siempre habría que fiarse ya que:

> Revisar: Peter mantiene a los niños indefensos para que recurran a él para todo. [Barrie, 1903, nota 449.]

La doble naturaleza de Peter Pan comienza a asomar aquí para mantenerse como una de las características más destacadas del personaje. El Peter que habíamos conocido en los cuentos de *The Little White Bird* es inocente, tierno, entrañable, divertido, bonachón, caprichoso. Un valiente porque se atrevió a huir cuando percibió que no podría ser un niño feliz toda la vida. Un pobrecito abandonado por su madre y que ha desarrollado cierto odio —perfectamente justificado— hacia el mundo real. Pero, de repente, Barrie nos sorprende con anotaciones como las siguientes:

> ¿Peter es un elfo que induce a los niños para que no crezcan?

> Peter es un elfo al que todas las madres temen porque se lleva a los niños.

> Peter no dice nada que signifique algo —da vueltas y brinca en medio de cosas serias y tristes— no debe pensar nada.

Quizá el demonio de P. asusta a todo el mundo con el tema de crecer, sobre todo a los más pequeños. Acelera el reloj y les enseña cómo crecen —horrorizados—, luego lo echa para atrás para que rejuvenezcan (con el tiempo, se escapa con ellos).

P. deja morir a los niños en el bosque —se regocija contemplándolos—, va a contárselo a madre.

Al principio, P. finge que sólo ha venido para enseñar a los niños a volar.

Acto 1. P. no sabe jugar —los niños le enseñan—. Patético.

P. de negro como severo representante del Destino; después ebrio de éxito como Tommy.

P. no entiende nada pero finge hacerlo.

[Barrie, 1903, notas 19, 22, 30, 106, 202, 206, 244, 362, 383.]

El lado oscuro del que habla Jung parece devorar al héroe que hasta ahora conocíamos. El *doppelgänger* de Peter se desprende de su otro yo en la sombra que perderá en todas las versiones de la historia y que le acercará por primera vez a Wendy. Una sombra (o doble) a la que según las *Fairy Notes* podría sucederle lo siguiente:

Supongamos que se puede hacer daño a Peter hiriendo a su sombra, etcétera (como en cuento de hadas indio).

Asimismo, en la última escena (cuarto de jugar) la sombra se retuerce [por lo tanto] su original está sufriendo en alguna parte.
[Barrie, 1903, notas 97, 99.]

Persona / Sombra

En estas notas se habla de un Peter dividido en dos entes físicos que llamaré Peter persona / Peter sombra, siguiendo la terminología de Jung. Para este, la *persona* es la máscara que utilizamos para enfrentarnos al mundo —el yo, en sus distintos roles, que hemos construido para agradar a la sociedad— mientras que la *sombra* representa todos aquellos rasgos y deseos que el ego desecha y, por lo tanto, tiene que reprimir: el lado oscuro. La

sombra, o personalidad oculta, es una característica temeraria a la vez que valiosa, ya que para Jung el bien y el mal no son conceptos absolutos. El mal que cohabita en el ser humano se experimenta por primera vez en la *proyección* y, en el caso concreto de Peter Pan, el mal toma forma en la figura del capitán Garfio y, más soterradamente, en la madre.

En Jung, la sombra forma parte de la estructura cuaternaria de la mente, pero Barrie hace que Peter Pan pierda la sombra *física*. El niño se acerca a la ventana de los Darling a escuchar cuentos, pero sólo cuando pierde la sombra se mete en la habitación para intentar recuperarla, representando, de alguna manera, su paso al mundo real. Perder el reflejo alude a múltiples interpretaciones, como apunta Otto Rank en su estudio sobre el doble: puede representar el alma y su carencia indicar una falta de estatus social, o de salud, o de creencias religiosas, o ser signo de impotencia sexual. En su instancia más elemental, la sombra es un certificado de corporeidad o de existencia verdadera. En la antigüedad, las sombras eran las almas de los difuntos que podían interferir en los vivos (Rank, 1971, 23-24).

En las versiones derivadas de *Peter Pan en los jardines de Kensington*, la pérdida de la sombra supone el detonante de la historia: el encuentro con Wendy. El hecho de que quiera recuperarla implica, según Ann Yeoman, una identificación inconsciente entre el ego y la sombra. Una fusión que explica su falta de distancia objetiva y de reflexión hacia sí mismo; su imposibilidad de cambiar (Yeoman, 1998). Como ya se ha mencionado, Peter es el único personaje que no cambia en toda la obra. Está evolucionando hasta convertirse en el mito definitivo, pero una vez construido, se queda estancado en la isla de los cuentos, donde siempre tendrá alguna maravillosa aventura a la que enfrentarse, como matar al villano de sus sueños.

Sin sombra, Peter se enfrenta a la no existencia que tanto le preocupa. Y sin contrincante, o reflejo, también pierde sustancia. En las *Fairy Notes*, su autor tenía pensado al archienemigo perfecto. Un ser oscuro lleno de miedos e inseguridades, pero con un punto de ternura:

> Si P. es un niño demonio (villano de la historia) al final es convencido por madre.

En el primer acto no se sabe por qué P. es tan cruel y vil.

P. entrañablemente ignorante sobre cosas de niños, aun siendo un villano.

[Barrie, 1903, notas 171, 174, 209.]

En la mente de J. M. Barrie, Peter Pan sería el héroe y el villano de la historia. Una idea inspirada, probablemente, por la novela *El extraño caso del Doctor Jekyll* y *Mister Hyde* (1886), de su admirado Robert Louis Stevenson. Jekyll se refiere a «esas dos regiones del bien y del mal que dividen y componen nuestra doble naturaleza» y a que «el hombre en verdad no es uno, sino dos» (Stevenson, 1999, 74, 78), concepto analizado por Barrie con respecto a su otra personalidad:

Por razones que probablemente adivinen, debo decir esto en voz baja. Desconfíen de M'Connachie. Cuando me miro en el espejo veo su cara. Hablo con su voz. Antes tenía una voz propia, pero ahora la escucho a lo lejos, como una musiquilla melancólica, solitaria y perdida. A mí me hubiese gustado ser explorador, pero él eligió otra cosa. Todos tendrán a sus M'Connachies ahuyentándoles del camino. Como no estén en vigilancia constante, encontrarán que poco a poco les saca de ustedes mismos para usurpar su lugar. [Barrie, 1922, en línea.]

La intención original del autor era que Peter Pan representase dos personalidades: el bien y el mal; el héroe y el villano. En la novela de Stevenson, el doble se manifestaba como dos modalidades de un mismo sujeto; pero en el caso de Barrie el *doppelgänger* se materializaría en seres corpóreos diferentes: «Hombre oscuro y funesto / chico orgulloso e insolente»[26].

Hombre oscuro y funesto / Chico orgulloso e insolente

Según Andrew Birkin, Garfio aparece por una necesidad terriblemente prosaica: hacer tiempo para poder cambiar el complejo escenario que requería el País de Nunca Jamás por el cuarto de jugar de los Darling. Era habitual rellenar estos espacios con escenas cómicas improvisadas (Birkin, 2003). Y el primer borrador que había hecho Barrie del temible pirata —él mismo

haciendo de pirata Swarthy en las aventuras de Black Lake— le pareció una buena opción. Garfio sería el corsario que hablase como los caballeros ingleses; melancólico a la vez que sangriento; invencible pero temeroso de Peter, del niño

> angustiado por ser un hombre, tener aventura amorosa, etcétera. Quiere ser un niño feliz toda la vida (no ver a la gente que ama morir, etcétera). [Barrie, 1903, nota 257.]

Puede que Garfio apareciera en primera instancia por los motivos citados, pero lo cierto es que permanece como uno de los villanos más insignes de la historia de la literatura infantil. Garfio es un «malo» lleno de matices inesperados. Daphne du Maurier cuenta que su padre —Gerald du Maurier, hermano de Sylvia Llewelyn Davies— encarnó el papel durante casi quince años y que cuando salía al escenario, se vivía un clima de absoluto terror:

> Había que llevarse a los niños del patio de butacas, de lo que gritaban; e incluso los de doce años se agarraban a las manos de sus madres […] ¡Cómo lo odiaban, con sus ademanes, sus poses y su temible sonrisa diabólica! [Du Maurier, 1970, 87.]

En el teatro, Garfio se representaba como el mayor espanto que podía concebir la imaginación de un niño. Sin embargo, en la descripción que hace Barrie del pirata en *Peter y Wendy*, se apunta a una personalidad compleja, propia del héroe «bueno» de la historia.

> Garfio, del cual se dice que era el único hombre a quien el Cocinero[27] temía. Estaba cómodamente echado en un tosco carruaje tirado y empujado por sus hombres y en lugar de mano derecha tenía el garfio de hierro con el que de vez en cuando los animaba a apretar el paso. Como a perros los trataba y les hablaba este hombre terrible y como perros le obedecían ellos. De aspecto era cadavérico y cetrino y llevaba el pelo en largos bucles, que a cierta distancia parecían velas negras y daban un aire singularmente amenazador a su amplio rostro. Sus ojos eran del azul del nomeolvides y profundamente tristes, salvo cuando le clavaba a uno el garfio, momento en que surgían en ellos dos puntos rojos que se los iluminaban horriblemente. En cuanto a los modales, conservaba aún algo de gran señor, de forma que incluso lo destrozaba a uno con distinción y me han dicho que tenía reputación de *raconteur*. Nunca resultaba más siniestro que cuando se mostraba todo cortés […]. Hombre de valor indómito, se decía de él que lo único que lo atemorizaba era ver su propia sangre, que era espesa y de un

color insólito. [Barrie, 1997, 67.]

Cuando Garfio por fin descubre el refugio secreto de Peter que, ajeno al peligro inminente, duerme:

> ¿Se estremeció su sombrío pecho con algún sentimiento de compasión? Aquel hombre no era malo del todo: le encantaban las flores (según me han dicho) y la música delicada (él mismo no tocaba nada mal el clavicémbalo) y, admitámoslo con franqueza, el carácter idílico de la escena lo conmovió profundamente. [Barrie, 1997, 162.]

Al igual que Peter, Garfio también posee una doble naturaleza. En las descripciones de Garfio existen los mismos rasgos positivos que negativos. Y todo lo que se dice de él da a entender que se trata de un hombre incompleto. Es perverso, pero nunca tratará a los niños como perros. Caballero inglés a quien le importan, sobre todo, los buenos modales, se preocupa por dar miedo con su aspecto, lo que denota que no es tan temible. Se insiste en que es un hombre emotivo. Al igual que al resto de los habitantes masculinos de la isla, le gustan los cuentos y también quiere una madre. Cuando se entera de la llegada de Wendy a la isla proclama:

> El juego ha terminado. ¡Esos chicos han encontrado una madre! [Barrie, 1999, 91.]

Y a Smee, el pirata bueno, lo único que se le ocurre es que podrían secuestrarla. Peter, como espejo del pirata, es un niño / hombre atormentado —sin quererlo— por preocupaciones que le quedan grandes (el amor, la responsabilidad, la supuesta defensa de un «bien» que no acaba de conocer). El capitán Garfio, por su parte, es un hombre / niño, cuyo rol debería corresponderse más al del adulto de la isla, pero cuya única ansiedad es acabar con Peter Pan, que le cortó la mano y se la dio al cocodrilo que ahora lo persigue incansable para devorarle. Si su enemigo no existiese, Garfio no tendría ninguna ocupación en la isla, ya que todo es una batalla continua por ver quién se quedará como amo y señor de Nunca Jamás.

Para Ann Yeoman, tanto Garfio como Peter disfrutan de extraordinarios poderes a la vez que sufren de una soledad desesperada y autodestructiva: Garfio mataría al joven y a la creatividad juvenil que envidia; Peter Pan es tan despiadado y cruel

como el hombre adulto a quien odia. En su fuero interno, ambos son víctimas de un enrevesado silogismo de su propia creación. A Garfio le gustaría ser un niño y por ello dedica su vida a un juego de niños en el que nunca será vencedor; Peter se ha construido una cárcel que le condena a la eterna juventud, un destino que incluso a Wendy le parece una tragedia (Yeoman, 1998).

Tradicionalmente, el mismo actor que representaba al señor Darling asumía también el rol del capitán Garfio. La lectura freudiana que desarrolla Michael Egan de la trama es bastante obvia: los niños se van de Londres porque su padre les decepciona; en Nunca Jamás matan a la figura simbólica del padre a través de Garfio, y regresan sanos y salvos a casa preparados para enfrentarse a un padre reformado y atormentado por la culpa. Sin embargo, Garfio asume mucha más importancia que su álter ego londinense y para Egan apunta a ser, también, el mismísimo equivalente del niño eterno. Barrie, al igual que los lectores, desconoce la verdadera identidad de su villano —y revelarla, comenta: «Incluso en estos días [...] provocaría un escándalo enorme en el país» (Barrie, 1997, 160)—. Garfio es inmensamente poderoso y un asesino cruel que no muestra reparo en matar niños, el mayor crimen posible.

Al mismo tiempo es un tipo muy atractivo, antihéroe más que demonio, y en el análisis psicoanalítico de la obra representa al padre edípico, siendo Peter, por lo tanto, el hijo. Además, comenta Egan, Wendy odia a Garfio, pero no se puede resistir a sus encantos y de hecho, le coge del brazo cuando este la captura, completándose la triada edípica: padre, madre, hijo. Pero Peter Pan no es el único enemigo de Garfio, ya que el tiempo también lo acecha. Desde el momento de la amputación del pirata, el cocodrilo empieza a sonar, y no se detendrá hasta el día de su muerte. Justo antes del clímax de la historia —el enfrentamiento final entre padre e hijo— ocurren dos cosas: el reloj se detiene y sospechamos que Garfio está condenado. Sin embargo, el tic tac enseguida se vuelve a escuchar. Todos piensan que es el cocodrilo, a punto, por fin, de subir a bordo, y nadie muestra intención de luchar contra él: piensan que se trata del destino de su capitán. Pero resulta ser Peter Pan, que se adjudica el rol exterminador de la criatura y se convierte, de repente, en el Tiempo y el Destino. Garfio muere y Peter se convierte en él, ante el espanto de Wendy y la diversión de los

niños perdidos, que se vuelven piratas.

Según Egan, para que se cumpla el sueño edípico es necesario que el joven vencedor demuestre su triunfo sustituyendo al padre que ha derrocado (como hace Edipo convirtiéndose en rey de Tebas y casándose con su madre). Barrie ofrece otra versión de este mismo proceso, completando la transformación de su héroe —que empieza cuando asume el estatus emblemático del cocodrilo— y desvelando un desenlace sorprendente al convertirlo en el mismísimo pirata. Egan duda de que Barrie fuera consciente del ciclo edípico que completaba, pero concluye que Peter Pan tiene la capacidad esquizoide de ser tanto héroe como villano (Egan, 1982).

Un juego de identificación al que ya se aludía en las *Fairy Notes* y que comenzaba a percibirse en el enfrentamiento de la laguna de las sirenas: Garfio pretende acabar con la vida de Tigridia y Peter decide imitar la voz del villano para que los otros piratas la dejen marchar. En la novela, el narrador comenta que

> No había prácticamente nada que no supiera hacer y ahora imitó la voz de Garfio. [Barrie, 1997, 105.]

En la versión teatral, sin embargo, la acotación va mucho más allá:

> PETER. [Que sabe imitar la voz del capitán tan bien que el propio autor tiene la turbadora sensación de que a veces se trataba realmente de Garfio.]. [Barrie, 1999, 90-91.]

Tras la confrontación, se supone que Garfio ha herido a Peter y está a punto de morir. Pero se especifica que finge estar herido para darle más dramatismo al momento. La doble interpretación está clara: o todo es realmente una farsa en la que nadie puede morir (pero Garfio más adelante sí morirá) o la identificación entre Pan y Garfio se confunde hasta límites insospechados. A veces el lector tiene la sensación de que toda la escena podría ser un juego de roles en el que Peter hace primero una voz (la suya), y luego la otra (la de Garfio).

De hecho, cabría preguntarse si el capitán Garfio le debe su existencia a Peter Pan. El pirata cobra forma y sentido al ser su brazo devorado por el cocodrilo, incluso adopta su nombre de esta afrenta. Y fue Peter Pan quien lanzó su brazo a la bestia. Una

reflexión que nos lleva a la posible tesis de que el capitán Garfio no sea sólo el desdoblamiento sino quizá, simplemente, la fantasía de Peter Pan. Una vez que este le olvida, muere. ¿O es que Peter finge olvidarle para librarse de su enemigo de una vez por todas? Su ambigüedad llega a tales límites en ocasiones que no lo podemos saber. En el siguiente extracto, de la obra de teatro de 1928, la muerte de Garfio se describe como una incógnita que bien podría sugerir la hipótesis de que pertenece a la imaginación del héroe:

> ¿Dónde está Peter? El increíble muchacho se ha olvidado aparentemente de los últimos acontecimientos y está sentado en un barril tocando su flauta. Esto puede sorprender a cualquiera, pero no a Garfio. Levanta un trabuco y dispara desesperado, pero no contra el muchacho, sino contra el barril, que es lanzado por la cubierta. Peter sigue sentado en el aire, tocando su flauta. Al verlo, el gran corazón de Garfio se hace pedazos. Esa figura, no desprovista de heroísmo, se sube al parapeto murmurando: «Floreat Etona» y se arroja al agua, donde el cocodrilo lo espera con la boca abierta. Garfio conoce bien el objetivo de esas fauces abiertas, pero después de todo lo que ha pasado se introduce en ellas como quien saluda a un amigo.
>
> Se eleva el telón para mostrar a Peter como un auténtico Napoleón en su barco. No debe alzarse de nuevo a no ser para mostrarlo en la popa, con el gorro y el cigarro de Garfio y un pequeño gancho de hierro. [Barrie, 1999, 136.]

Según este pasaje, podría parecer que Garfio se está suicidando, ya que se arroja a las fauces del cocodrilo. Claro que Peter lo está ignorando en el momento más crucial de sus eternos enfrentamientos. Después de la batalla, a él ya se le ha olvidado el pirata: con lo cual su existencia carece de sentido y debe desaparecer. Parece tratarse de la frustración del personaje creado frente al creador y es aquí cuando se lleva a cabo la identificación del héroe con el villano: Peter Pan se viste con las ropas de Garfio e imita su melancólica postura. El parecido entre ellos se hace más evidente que nunca, al querer Peter convertirse en el rival que acaba de «matar».

En el guión cinematográfico, y a diferencia de las otras versiones, Peter incluso ocupa el camarote del pirata y se fuma sus puros. Pero la actividad adulta le sienta mal y Wendy lo acompaña a que vomite por la borda. No obstante,

Wendy se queda junto a él, solícita, aunque no demasiado cerca. Sabe que hay momentos en la vida de un héroe en los que prefiere estar solo. [Barrie, 1924, en línea.]

Un guiño de Barrie al truculento tema del doble, ya que no es fácil asumir todos los atributos de ese otro yo que, de repente, invade tu personalidad.

Fantasy / Phantasy

Según Tzvetan Todorov, el tema principal de todo relato fantástico es la división o desdoblamiento de la personalidad.

En términos más generales, el juego entre sueño y realidad, mente y materia:

> Todos nos experimentamos a nosotros mismos como *si* fuéramos varias personas —y dicha impresión se encarna en un nivel de *realidad física*—. La multiplicación de personalidad, tomada de forma literal, es una consecuencia inmediata de la posible transición entre mente y materia: somos varias personas mentalmente, así que tomamos también su forma física. [Todorov, 1994, 116.]

Todorov alude aquí a lo que los discípulos de Freud llamaban, en inglés, *phantasy*, término que, a diferencia de *fantasy*, se refiere a las fantasías inconscientes del ser humano: aquellas que, a diferencia de las ilusiones, se relegan al fondo de la mente y se proyectan hacia el exterior de varias maneras. Melanie Klein sostiene que la *phantasy* motiva la percepción, y al buscar confirmación de nuestra bondad o maldad, proyectamos dichas cualidades sobre otras personas o situaciones. Así, existen fantasías inconscientes del objeto «bueno» —algo gratificante y amado que proporciona aquello que el ego no tiene— y del objeto «malo» —el traidor y amenazante que siempre funciona como espejo del anterior—. En el caso de Peter Pan y el capitán Garfio, la fantasía inconsciente funciona como espejo de su doble personalidad y confirma la tesis de la identificación entre ambos. Peter Pan proyecta su maldad en el pirata; pero Garfio es bondadoso en cuanto a los sentimientos que demuestra hacia Peter. La ambigüedad queda clara en las facetas ambivalentes de ambos

personajes, y su eterna rivalidad a veces parece un juego de roles en el que los participantes se turnan para jugar a buenos y malos.

Jack sostiene que al desdibujar los roles de Pan y Garfio, dándoles a ambos atributos positivos y negativos, Barrie rompe completamente con las reglas morales establecidas: aquí —dice— no se salva nadie. En la progresión del personaje a lo largo de los distintos textos, Garfio va perdiendo «vida» fuera del sueño que se representa en Nunca Jamás. Recordemos que en *Anon: a Play* Garfio actuaba tanto en el mundo fantástico como en el mundo real (tras su derrota en Nunca Jamás, perseguía a Peter hasta los jardines de Kensington); en la versión final, sin embargo, sólo existe en la esfera de la imaginación y adquiere dimensiones de lo que Jack llama «mito artificial» al hablarse de él como un archienemigo conocido, temido incluso por el mismísimo Long John Silver, villano entre villanos (Jack, 1991).

El hecho de que el capitán Garfio y el señor Darling fueran representados por el mismo actor se debe a la tradición de la pantomima, pero contribuye a la ambigüedad del personaje. Sería lógico que en la imaginación de los niños Darling su negligente padre fuera el pirata. Para Peter Pan, sin embargo, puede adquirir cualquier forma física por varios motivos: podría tratarse de un *doppelgänger* que se emite por proyección; Garfio es simplemente la manifestación de su otredad, un espejo que demuestra exactamente sus mismas carencias; es parte del juego de la isla, en el que tiene que haber un enemigo a su altura, el mejor villano posible.

En la concepción del personaje, J. M. Barrie otorga a su criatura el dualismo latente en el ser humano y huye del maniqueísmo de la pantomima. Aunque Peter Pan represente al niño principal, joven y valiente, y Garfio al rey demonio, sus roles se confunden, dejando el autor la puerta abierta a la ambigüedad: en la estructura mítica junguiana, la *persona* debe enfrentarse a la *sombra* e integrarla en su *sí mismo* para que el conflicto se pueda resolver. Peter se desdobla en su sombra y se parece demasiado al capitán. Tanto que el propio autor, como mencionábamos, tiene la «turbadora sensación» de que se trata de la misma persona, e incluso Wendy se siente fascinada por el pirata.

En la noche de la muerte de Garfio, Peter tuvo una de sus pesadillas, y lloró en sueños largo rato y Wendy lo abrazó muy fuerte. [Barrie, 1997,

183.]

Según *La enciclopedia de las cosas que nunca existieron*, el único peligro de los dobles es que uno de ellos se vuelva malicioso y decida actuar por cuenta propia. Un *doppelgänger* malévolo puede cometer espantosos crímenes en los que el otro yo juraría jamás haber pensado (Page, Ingpen, 1998). O quizá sí… Como señala R. D. Laing en su estudio *El yo dividido*, el individuo descubre de pronto que ha adquirido unas maneras, unos gestos, un modo de hablar, una inflexión en la voz que no le es propia, sino que pertenece a otra persona (Laing, 1964). Peter sería capaz de casi todo por obtener una aventura que le satisfaga, pero, en determinadas ocasiones, Barrie nos hace ver que Peter no es tan atolondrado como parece. Es consciente de la doble naturaleza de su existencia, y su inconsciente llora por su otro yo.

Las palabras del diálogo final entre Garfio y Peter (ya previstas por Barrie en las *Fairy Notes* aunque no conociera aún el contexto en el que se dirían):

> Jovenzuelo vanidoso e insolente […], disponte a morir / Hombre oscuro y siniestro (…), defiéndete. [Barrie, 1997,180.]

podrían haber sido soñadas por Peter en la mejor de sus pesadillas.

Niño eterno / Niño muerto

La noción de un niño eterno implica, de por sí, dos conceptos: o que ha muerto, o que jamás va a morir. En 1888, Barrie escribía en su diario:

> Somos niños una vez —en la juventud y a los 21— quizá, otra vez, cuando buscamos descanso en Dios. [Barrie, 1885-1888, nota 9.]

La primera idea del personaje, como hemos visto, provenía de David, el hermano del pequeño James Barrie, que al morir a los trece años permanecería como un niño para siempre. En algunas *Fairy Notes*, se describe a un Peter vestido de negro presidiendo funerales infantiles, actos en los que los otros niños, ajenos a lo que realmente sucede, bailan y celebran, sin saberlo, su propia vida.

Michael bailando en el funeral de otro niño.

Bailar en el funeral de un niño puede resultar poco sagrado, pero un duelo hermoso y refinado.

[Barrie, 1903, notas 14, 70.]

He aquí una reminiscencia del único recuerdo claro que Barrie poseía de la muerte de David: jugar y reír con su hermana Maggie debajo de la mesa que sostenía el ataúd del que R. D. S. Jack llamaría «la esencia del niño inmortal» (Jack, 1991, 174).

Según Jacqueline Rose, *Peter Pan* juega desde sus comienzos con la desasosegante idea de que un niño pueda existir para siempre, y tal y como demostraba *The Little White Bird*, sólo hay dos maneras de asegurarse de esto: haciendo que el niño sufra de una muerte prematura, o bien, escribiendo sobre él (Jack, 1991, 25). En el caso del Peter Pan que vive en los jardines de Kensington, se cumplen ambos requisitos: nace en su origen como enterrador de niños y él vive allá donde van sus espíritus, implicando por lo tanto que quizá esté muerto. Muerto y también escrito. Si seguimos la idea de Rose, Peter Pan sería doblemente eterno…

En realidad, como reflexionan varios críticos, desde el momento en que J. M. Barrie conoce a George y Jack Llewelyn Davies, y considera la posibilidad de hacerles inmortales plasmándoles sobre el papel, la historia se convierte en un tétrico catálogo de mortalidad. Arthur Llewelyn Davies muere en 1907 y su esposa, Sylvia, en 1910. En un lapso de tres años, los niños que habían encendido la llama de Peter Pan quedan huérfanos y bajo la custodia de Barrie, que cumple así un rol que le faltaba por jugar: el de padre.

En «To the Five: a Dedication», prefacio del *Peter Pan* publicado en 1928, y uno de sus trabajos más emotivos, el autor hace un nostálgico manifiesto de la creación del enigmático y eterno personaje y se pregunta por qué salió de su entorno privado para entrar en el mundo exterior. En la dedicatoria, Barrie menciona el progresivo nacimiento de los cinco niños: George, Jack, Peter, Michael y Nico, pero no saca a relucir la muerte de dos de ellos. George había muerto a los veintidós años en la Primera Guerra Mundial y Michael a los veintiuno, ahogado junto a un amigo en lo que los medios clasificaron como posible suicidio. Karen McGavock

resalta que sólo George y Michael tenían permitido «tocar»[28] a Barrie y lo relaciona con la imposibilidad que existe en la obra de tocar a Peter —«Nadie debe tocarme jamás», dice—. Y al preguntarle Wendy las razones, ignora saberlas. ¿Podría deberse, quizá, a su incorporeidad? Para McGavock la conexión es evidente: nadie puede tocar a Peter Pan y sólo los muertos pueden tocar a Barrie (Mcgavock, en White, Tarr, 2006).

En «To the Five: a Dedication» se habla, pues, de niños inexistentes (Jack, Peter y Nico, ya adultos) y de niños muertos (George y Michael). Al cavilar sobre la creación del personaje, J. M. Barrie explica que cobró vida mucho antes de que fuera capturado y escrito. Al publicarse la obra de teatro por primera vez, sale a la luz todo lo que él podía aportar a Peter Pan, que vivirá en la literatura para siempre. Sin embargo, en su opinión, el auténtico Peter Pan «yace hundido en el maravilloso Black Lake» (Barrie, 1995, 77), siendo, al igual que sus Llewelyn Davies favoritos, otro niño muerto.

En la mitología celta, los mundos feéricos se asociaban a la muerte y a la abducción. Las hadas, lejos de ser las criaturas hermosas y caprichosas que hoy conocemos, eran criaturas extrañas y aterradoras que robaban niños del mundo real y los sustituían por sus hijos, deformes y enfermos. Durante siglos, esta leyenda servía de consuelo para las altas tasas de mortalidad infantil. Peter Pan se marchó de casa el día que nació e, inevitablemente, el niño y su País de Nunca Jamás asumen la simbología de la muerte, al huir y olvidarse de la vida. El paralelismo entre el país de las hadas y Hades —el reino de los muertos— es recurrente. En su minucioso estudio *Hadas*, Brian Froud y Alan Lee hablan de las Islas Afortunadas, situadas más allá del sol poniente: moradas de hadas, dioses o muertos donde todo es felicidad, paz y abundancia. No hay heladas ni sequías, puesto que siempre es primavera. No existe el envejecimiento, la enfermedad ni el trabajo, porque todas las cosas crecen en abundancia, sin necesidad de labrar o sembrar, y en los árboles siempre hay frutas (Froud, Lee, Lackin, 1983).

Para Kayla McKinney Wiggins, Nunca Jamás es la versión infantil del mundo ulterior de los guerreros celtas. En un mito irlandés, el guerrero Ossian, tras permanecer un tiempo indefinido en el país de las hadas, regresa a un mundo real convertido al

cristianismo y rechaza adoptar las nuevas creencias si suponen una eternidad sin cazar, cortejar a hermosas mujeres, ni escuchar las canciones y cuentos de los bardos. Y a algo parecido se refiere la acotación del final de la obra de teatro: Peter Pan «podría cambiar su grito por un 'Vivir sería una aventura sensacional", pero nunca logra captarlo del todo» (Barrie, 1999, 150). La vida equivale a la madurez y al amor, y Peter, a pesar de la diversión y pasividad de su existencia, en realidad no está vivo porque nunca crecerá. Se ha quedado estancado en un ciclo concreto, lo cual no se corresponde, en absoluto, con la idea de vida eterna (McKinney Wiggins, en White, Tarr, 2006).

Peter Pan rezuma muerte y J. D. Atkinson analiza todas las instancias de la obra en las que está presente. Para empezar, Peter no es un hada en el sentido moderno de la palabra, pero tampoco es humano. En el primer capítulo de la novela «Peter aparece». En inglés lleva el verbo *break through* que se utilizaba en el espiritismo de la época para designar la posesión de un espíritu por el alma de un muerto. El niño aparece vestido con hojas otoñales y telarañas unidas por la savia de los árboles, ropa que sugiere el bosque, pero también la tumba. En la novela, la señora Darling recuerda al Peter Pan de su infancia como un psicopompo: conductor de las almas hasta el más allá que acompañaba a los niños muertos para que no tuvieran miedo. Peter, además, parece ser tan intangible como un fantasma: en la laguna de las sirenas ignora por completo la pregunta de Wendy de si cree que ambos se ahogarán y una acotación nos informa de que

> los chicos le han dicho, como un secreto mortal, que una de sus rarezas es que no pesa absolutamente nada. Pero es un tema prohibido. [Barrie, 1999, 98.]

Según Atkinson, Peter es un fantasma digno de lástima, ya que murió tan pequeño que no entiende su muerte, o se niega a aceptarla. Él, los niños perdidos y los hermanos Darling forman un hogar en la casita subterránea, que evoca los túmulos funerarios que antes se creían habitados por las hadas, y aunque forma parte del juego «familia feliz» de Wendy se alimenta de comidas de mentira, y no conoce ninguna otra (Atkinson, 2004, en línea).

El dilema que plantea la teoría de Peter Pan como niño muerto

rebate otros aspectos de su personalidad: si está muerto y no vuelve a la vida real no es porque sea un cobarde y no quiera, sino porque no puede, categoría que le había dado inicialmente Barrie a su creación y que, recordemos, el productor Charles Frohman cambió a una cuestión de voluntad. En cualquier caso, hay tres temas que preocupan especialmente al autor en cuanto a la construcción de su personaje: el bien, el mal y la muerte, una tremenda ironía, teniendo en cuenta que siempre se ha considerado a Peter Pan como paradigma de la eterna juventud.

Sin embargo, Barrie siempre consideró la muerte como sinónimo de dicha cualidad. Y cuando en 1912 murió uno de sus amigos íntimos, el capitán Robert Falcon Scott, en la famosa y funesta expedición al Polo Sur, no dudó en convertir la tragedia en una variante de su creación más íntima. La última carta que escribió el explorador estaba dirigida a Barrie, y este la llevó durante años en el bolsillo. En el discurso de aceptación del rectorado de la Universidad de Saint Andrews contaba:

> Cuando pienso en Scott recuerdo la extraña leyenda alpina de un joven que se perdió en un glaciar, y de cómo uno de sus jóvenes acompañantes, científico, predijo que el cuerpo reaparecería en un lugar concreto muchos años después. Cuando llegó el momento, algunos de los supervivientes regresaron al glaciar para ver si se cumplía el pronóstico; todos eran ancianos. El cuerpo reapareció tan joven como el día en que los abandonó. De la misma manera, Scott y sus compañeros emergen de entre las blancas inmensidades, siempre jóvenes. [Barrie, 1922, en línea.]

Barrie, padrino del hijo pequeño del capitán Scott, llamado Peter en honor al niño eterno, identificó a su personaje, pues, con el que fue considerado como el mayor héroe popular de la Inglaterra de principios del siglo XX. El autor se iba readaptando a su personaje, lo que indica que, en el fondo, ni él mismo, al igual que el capitán Garfio, estaba muy seguro de la verdadera esencia de Peter Pan. Así, en el programa de la representación teatral de París de 1908, había escrito:

> De Peter se puede esperar cualquier cosa, quizá fue un niño que murió joven y así es como su autor percibe sus posteriores aventuras. O quizá fue un niño que nunca nació; un niño que algunas personas deseaban pero que nunca llegó; y puede ser que, cuando Peter llega a la ventana, esas personas

le escuchen con más claridad que los niños. [Ferguson, 1994.]

En el País de Nunca Jamás se plantea constantemente la dicotomía entre existencia y no existencia. Puede que Peter Pan esté muerto, pero no los Darling ni los niños perdidos, que tienen la capacidad de regresar al mundo real más o menos a su antojo. Si Peter está atrapado en una especie de purgatorio, sería lógico que guardara rencor a sus semejantes y se comportase como un cómplice de la «desdichada comitiva escocesa» que, según la leyenda, volaba por los aires de la noche secuestrando a los mortales que tenían la desgracia de cruzarse en su camino para convertirlos en sus súbditos. Desde sus días en los jardines de Kensington, Peter es un «medias tintas» y anhela jugar como los niños de verdad. De mayor, desea disfrutar de su compañía y de su sumisión. Peter Pan es, en realidad, un ladrón de niños —algo de lo que también se acusó a su autor.

Peter Pan grita: «¡Morir sería una aventura sensacional!» porque es una de las pocas cosas que le resultan inalcanzables. Otros sí pueden morir en su isla, pero él, no. Su condición es la de un niño muerto que nunca se muere, a la vez que la de un niño eterno que, paradójicamente, enseña a otros niños a vivir generación tras generación. Al conocer a Peter, Wendy se hace más consciente que nunca de la muerte[29]. Ella crecerá, morirá y serán sus descendientes los que sigan volando al País de Nunca Jamás. Incluso Jane, su hija, ha adquirido cierta sabiduría sobre la muerte gracias al héroe de las historias que le cuenta su madre: «Todo el mundo crece y se muere excepto Peter, ¿verdad?» (Barrie, «When Wendy Grew Up», en Barrie, 1995, 159).

El 5 de abril de 1960, sin embargo, sí moría su tocayo. Peter Llewelyn Davies, editor de éxito, se lanzaba a las vías del metro de Londres a los sesenta y tres años para que las portadas de los periódicos se lamentaran de la muerte del niño eterno. Una ironía que, evidentemente, daba mucho juego:

Peter Pan se suicida.

El salto al vacío de Peter Pan.

Peter Pan muere solo.

El niño que nunca creció ha muerto. [Birkin, 1979, 1.]

Autor / Personaje

En el desarrollo de su otro yo, álter ego o *doppelgänger*, Peter Pan despliega una serie de facetas relacionadas con su capacidad de cambiar, aunque supuestamente sea un personaje que no evoluciona. Leonee Ormond cree que la mayoría de las obras de J. M. Barrie exploran la contradicción no resuelta entre una personalidad única supuestamente fijada y la creencia en las múltiples posibilidades que se abren a un individuo mediante los distintos roles que se pueden adoptar en el juego (Ormond, 1987).

En este caso el juego se refiere, básicamente, a tres niveles de realidad: la distinción entre realidad y fantasía; la suspensión de la incredulidad, y el contraste entre la realidad paralela (o secundaria) que supone el País de Nunca Jamás —donde Peter Pan es amo y creador— frente a la realidad primaria en la que es, tan sólo, un personaje.

La psicología cognitiva habla de la «teoría de la mente»: la capacidad que desarrolla el sujeto para aprender a mentir. Se lleva a cabo cuando el niño se da cuenta de que las personas tienen otras mentes y, posiblemente, otra interpretación distinta del mundo. El escritor David Lodge comenta que se trata de un don ciertamente ambiguo, ya que posibilita la existencia de las sociedades: el esfuerzo por comprender lo que otro individuo piensa y siente; la capacidad de comunicar nuestros pensamientos y sentimientos a otros. La gente que carece de la teoría de la mente no entiende el concepto de ficción —lo cual implica, de alguna manera, una mentira piadosa—. Se sabe que la ficción es mentira, pero no del todo, porque siempre tiene poderes explicativos o simbólicos (Lodge, 2002).

La teoría de la mente suele aparecer en los niños de tres o cuatro años, hecho que vuelve a vincular a la criatura de Barrie con su faceta de bebé, ya que Peter carece de esta capacidad para distinguir entre verdad y mentira. Al autor le fastidió enormemente que los jóvenes Llewelyn Davies fueran creciendo para superar los límites entre realidad y fantasía. En *To the Five: a Dedication* se lamenta:

¡Los desaires que me hicisteis! Fueron especialmente demoledores en los días más tempranos cuando uno por uno dejasteis de creer en las hadas y me tachasteis de mentiroso. Mi mayor triunfo, lo mejor de la obra de *Peter Pan* (aunque no está en ella), es que mucho después de que el N° 4 [Michael] hubiese dejado de creer, le devolví la fe durante al menos dos minutos. [Barrie, 1995, 85-86.]

Y procede a relatar cómo en un viaje al norte de Escocia, el adolescente Michael —que se había convertido en su predilecto tras el crecimiento de George— estaba enfurruñado porque Johnny Mackay, su profesor de pesca del año anterior, no podría acompañarles. Al pasar por el Kyle of Lochalsh, Barrie le dijo que el lugar era famoso porque los deseos se hacían realidad, y Michael, escéptico, deseó la aparición de Johnny —con quien Barrie había quedado previamente—. Este episodio, relata el autor, no está en la obra pero supone, para él, uno

de los pocos fragmentos de inmortalidad que se han cruzado en mi camino. [Barrie, 1995, 86.]

Realidad / Fantasía

Para Barrie la inmortalidad tiene que ver con la inocencia y los límites difusos entre realidad y fantasía. El autor se califica como mentiroso y otorga a su creación una confusión inherente entre ambas esferas, colocándole en un mundo —Nunca Jamás— que representa la fantasía, pero donde él es amo y creador; y proyectándole en otro —el supuestamente real— en el que se establece como personaje de ficción. En este caso, lógicamente, no distingue entre lo que es verdad y lo que es mentira. Peter Pan supone la fantasía de Barrie en el sentido de que para él ambas esferas tienen el mismo valor; pero la cosa se complica, porque al estar perdido entre los dos mundos, Peter Pan, como ya hemos comentado, sufre de muy mala memoria. Los niños en el mundo real se olvidan rápidamente de todo, de adolescentes rechazan la inocencia de la infancia, y de adultos olvidan que algún día habrán de morir.

Peter Pan tiene la extraña capacidad de olvidar, a veces consciente y otras inconscientemente. El olvido y la no distinción

entre realidad y fantasía se convierten en una especie de juego de autodefensa. Una «diversión» que se lleva a cabo en todo momento: Peter es el jefe de su isla, roba niños para que le hagan compañía y mata a quien se le antoja, siendo siempre el héroe de su propio cuento, juego, o también, vida. Los psicólogos Opie y Opie afirman que si la acción del juego es creación del niño, está preparado e incluso ansioso de enfrentarse a los abundantes peligros que implica el mundo real. Dentro de la protección del juego, conoce la inseguridad, aprende a racionalizar el absurdo, se reconcilia consigo mismo al no salirse con la suya, asimila la realidad y actúa heroicamente sin estar realmente en peligro (en Singer, Singer, 1990). Y Peter Pan nunca está en verdadero peligro. O al menos, eso cree.

A Peter Pan no le gusta la realidad del mundo (en el que hay que crecer y trabajar) ni la de sí mismo (es un niño abandonado despojado de la esencia de la humanidad) y, una vez más, la mejor solución es el juego de roles. En la ficción, se puede fingir que se es otra persona, vivir en otro ámbito, incluso conocer la inmortalidad. Así pues, al no aceptar la verdad de las cosas, la vida se convierte en un juego que no hace más que reflejar inseguridad. Un juego que existe en la fantasía y en el que puede ganar, ya que sólo puede ser lo que ansia mediante la ficción. Jugar, sin embargo, no tiene por qué ser una vía de escape negativa: según Dorothy y Jerome Singer, los seres humanos poseen aptitudes innatas para el juego, y es muy educativo fingir otras posibles vidas y explorar su creatividad mediante la imaginación (Singer, Singer, 1990). El problema está en el momento en el que no existe distinción entre juego y realidad. Para Peter todo es un juego cuya única regla prohíbe crecer. No obstante, en ocasiones siente miedo y trata de anularlo. Preocupado, le pide confirmación a Wendy:

> —Estaba pensando —dijo él, un poco asustado—. Es mentira que yo sea su padre, ¿verdad? [Barrie, 1997, 125.]

El mundo de Peter combina dos niveles aparentemente irreconciliables. Por un lado, juega a evitar sentimientos y temas mundanos para divertirse en el juego que se le ofrece; por otro, es consciente del rol «ficticio» que él mismo se ha creado. La confusión surge cuando ya no distingue los niveles de realidad. Está

constantemente fingiendo (madre de mentira, comidas de mentira, muertes de mentira). Para él, la vida es un juego en el que hay que divertirse, o en el que hay que fingir que uno se divierte. A Peter le entretiene jugar a ser padre, pero siempre y cuando se trate de un juego: una confusión entre realidad y fantasía que desconcierta, en ocasiones, a las personas que lo rodean. A los niños perdidos, por ejemplo, no les hace ninguna gracia que las comidas sean de mentira. Y a Wendy, como ya hemos mencionado, le supone un trauma esta extraña «cualidad», sobre todo cuando el rol que ella asume en el juego es el de ser mujer adulta, esposa y madre.

La distinción entre realidad e imaginación se relaciona, inevitablemente, con la suspensión de la incredulidad: la habilidad de distinguir entre la ficción narrativa y lo real. Los niños tardan en hacerlo, y su pregunta más habitual ante un espectáculo o cuento es si lo que está sucediendo es «de verdad». Tracy C. Davis analiza las fases de la credulidad en *Peter Pan*: tras toda la «falsedad» de jugar a las casitas y a mamás y papás, Wendy cuenta el cuento en el que describe su vida y la de sus hermanos una vez que son mayores. Se da cuenta de que están olvidando el mundo real, deben regresar a casa antes de ser olvidados del todo. Incapaces de imaginar sus vidas sin mamá Wendy, los niños perdidos acceden a acompañarles y retomar el asunto de crecer. Peter, dolido y sin querer ir con ellos, organiza que sean los indios quienes les escolten por los bosques para emprender el viaje. Los piratas, sin embargo, capturan a los pieles rojas, matan a la mitad y tocan los tambores para que Peter autorice la comitiva. Antes de marcharse, Wendy sirve una cucharada de medicina de juguete para Peter. En cuanto salen de la casa subterránea, Wendy y los muchachos son capturados por los piratas. Peter, convencido de que todo ha ido bien gracias a su gran idea, se echa a dormir. Garfio, mientras tanto, se cuela en la guarida y al ver la medicina, echa cinco gotas de veneno extraídas de su propio ojo. Campanilla, muy nerviosa, entra en la casa e informa a Peter de la derrota de los indios y de la captura de sus amigos (Davis, 2005).

Hasta este momento del cuarto acto —según Tracy C. Davis— Barrie ha propuesto diversos niveles de credibilidad: lo que es fingido no es verdad; lo imaginario tiene realidad (para algunos); lo imaginario y lo imaginado se pueden corresponder; lo real se puede

malinterpretar; lo que es real puede no estar presente; la simulación es poco fiable, frágil y desconocida; lo que no se conoce puede herir, y las consecuencias de los ámbitos reales e imaginarios pueden coexistir. Lo que sigue, opina esta crítica, es un auténtico *coup de théâtre*, un poderoso golpe de efecto dramático (Davis, 2005).

Campanilla trata de decirle a Peter que su medicina está envenenada, pero él no la cree y ella, en un acto de amor, se traga el líquido. Los efectos son inmediatos y cae, moribunda, en su camita. Entonces, Peter lleva a cabo su famoso ruego:

> ¡Su luz se va desvaneciendo y, si se apaga, habrá muerto! Su voz es tan débil que apenas puedo entender lo que me está diciendo. ¡Dice… dice que cree que podría recuperarse si los niños creyesen en las hadas! *(Peter se levanta y extiende los brazos, no sabe hacia quién, a lo mejor hacia los niños y niñas entre los que él no se contaba.)* ¿Creéis en las hadas? ¡Decid cuanto antes que creéis! ¡Si creéis, aplaudid! [Barrie, 1999, 120.]

Al efectuar el ruego, Barrie rompe la convención de la cuarta pared, principio del teatro realista contemporáneo. Peter habla a la oscuridad, al aire, pero claramente se está dirigiendo al público. Es la primera y única vez que esto ocurre en la obra, aunque en la tradición pantomímica del siglo XIX era un recurso habitual. Sin embargo, matiza Davis, en la pantomima se hacía de forma intencionada y, aquí, Barrie estipula que Peter no sabe hacia quién se dirige, con lo cual está efectuando un monólogo.

> *Muchos aplauden, otros no, algunos silban […] Pero Campanilla se ha salvado*. ¡Oh, gracias, gracias, gracias! ¡Y, ahora, a salvar a Wendy! [Barrie, 1999, 120.]

Lo que sucede en este pasaje es que se rompe la suspensión de la incredulidad para que sea real de verdad. Campanilla ha estado a punto de morir y Peter llama a una audiencia que ni siquiera sabe que existe, pero que consigue la salvación del hada. En el momento en que el convencionalismo del teatro se derrumba, la cuestión de la credibilidad adquiere un primer término y el niño que no puede morir salva a su amiga de la muerte. Al final del cuarto acto, se pide al público que confirme que lo que ve es real, y por su acto de fe, se reanuda la acción.

En un análisis freudiano de la obra, Maureen Duffy acusa a la súplica de sentimental y poco convincente. Para ella, supone un mero alarde de Barrie para demostrar que su magia teatral es muy efectiva (Duffy, 1972). Jacqueline Rose, por su parte, opina que lo mínimo que debe exigir una obra de teatro, al menos mientras se representa, es la credibilidad del público (Rose, 1993). Para Davis, aquí no se está juzgando la veracidad de la obra, sino que va mucho más allá. Se está poniendo al público en una encrucijada, ya que depende de ellos que el hada se salve. Es un referéndum en el que se juzga si las hadas existen. Si dicen que no, en teoría, la obra llegará a su fin, y de ahí la anécdota de que Barrie, en la primera representación de 1904, pidiera a los músicos que vitorearan al unísono (Davis, 2005).

Este momento, uno de los más recordados en la historia de Peter Pan, también es desestimado por Anita Tarr y Donna White, que lo achacan a la inseguridad del autor en cuanto a la original propuesta que suponía su creación. Según estas autoras, lo único que estaba haciendo Barrie al dirigirse al público era asegurar el éxito que ya de por sí tenían las pantomimas de características parecidas. La pregunta no suponía ningún riesgo, puesto que lo más probable era que la gente aplaudiese a Campanilla (White, Tarr, 2006).

Esta ruptura de la suspensión de incredulidad podría relacionarse con el *verfremdungseffect* (o efecto de alienación) brechtiano, pero más bien se aleja. Según este, una obra de teatro debe crear suficiente distanciamiento para que la audiencia sepa constantemente que se trata de una representación, y así evitar cualquier tipo de identificación con los personajes y la acción. En *Peter Pan*, sin embargo, Barrie parece querer provocar todo lo contrario. En mi opinión, involucrar al público en la obra dramática, o al lector en el caso de la novela, supone un ruego del autor para empatizar con el personaje. La ironía de la situación es evidente. Peter Pan, desde el inexistente País de Nunca Jamás, llama a los habitantes del mundo real para que no se quebranten las leyes de su paraíso. Por un lado, el amo y creador acude a su faceta de personaje para garantizar su veracidad, y lo consigue. Por otro, J. M. Barrie hace un llamamiento a la fantasía y obliga a niños y adultos a creer más allá de la razón, por lo menos durante un rato. Y también lo consigue.

Existencia / Inexistencia del mundo paralelo

La existencia o no existencia de la Isla de Nunca Jamás —en el mundo que presenta la obra— es una incógnita, pero Barrie, como demuestra al forzar al público a creer en las hadas, repudia a los descreídos y trata de convencer a su público, dentro de la ambigüedad:

> Por el día pensáis que el País de Nunca Jamás es sólo un ensueño, y lo es efectivamente para los de vuestra calaña, pero este es el País de Nunca Jamás hecho realidad. [Barrie, 1999, 66.]

En las historias de Peter Pan hay dos mundos claramente diferenciados. Siguiendo la nomenclatura convencional, están el mundo real o primario —el Londres de la era eduardiana— y el mundo fantástico o secundario —el País de Nunca Jamás[30]—: una isla como aquellas en las que a Barrie le gustaba tanto naufragar. Es la antigua Isla Serpentina de *The Little White Bird*, donde, por un lado, nacían los pájaros que luego serían niños y a la que también regresaban los espíritus de los niños muertos en forma de golondrinas. En el primer Peter Pan, los niños que se caían de los carritos morían, mientras que aquí son trasladados a la Isla de Nunca Jamás, donde Peter es el capitán.

Lo único que dice Barrie la primera vez que menciona la tierra paralela en las *Fairy Notes* es: «Camino al país de las hadas, segunda a la izquierda» (Barrie, 1903, nota 86), un itinerario probablemente inspirado por una carta que le había enviado su amigo Robert Louis Stevenson y en la que le invitaba a visitarle en Samoa, para lo cual lo único que tenía que hacer era «coger el barco a San Francisco y mi casa está la segunda a la derecha» (Wright, 1976, 12). Finalmente, en las versiones publicadas, la ubicación definitiva es «la segunda a la derecha y todo recto hasta la mañana» (Barrie, 1997, 49). Una dirección que el autor define como algo absurda, ya que Peter, por lo general, dice lo primero que se le viene a la cabeza. La isla, paradójicamente, tiene una dirección concreta, pero luego Barrie la define como si se tratara tanto de la imaginación individual (o el inconsciente personal jungiano) como del inconsciente colectivo de cada uno. Veamos la descripción que se lleva a cabo en *Peter y Wendy*:

[…] el País de Nunca Jamás es siempre una isla, más o menos, con asombrosas pinceladas de color aquí y allá, con arrecifes de coral y embarcaciones de aspecto veloz en alta mar, con salvajes y guaridas solitarias y gnomos que en su mayoría son sastres, cavernas por las que corre un río, príncipes con seis hermanos mayores, una choza que se descompone rápidamente y una señora muy bajita y anciana con la nariz ganchuda. Si eso fuera todo sería un mapa sencillo, pero también está el primer día de escuela, la religión, los padres, el estanque redondo, la costura, asesinatos, ejecuciones, verbos que rigen dativo, el día de comer pastel de chocolate […]

Como es lógico, los Países de Nunca Jamás son muy distintos. […] John no tenía amigos, Michael tenía amigos por la noche, Wendy tenía un lobito abandonado por sus padres; pero en general los Países de Nunca Jamás tienen un parecido de familia (…) A estas mágicas tierras arriban siempre los niños con sus barquillas cuando juegan. También nosotros hemos estado allí: aún podemos oír el ruido del oleaje, aunque ya no desembarcaremos jamás. [Barrie, 1997, 12-13.]

De aquí se deduce que el País de Nunca Jamás está en el inconsciente colectivo infantil, a la vez que cada niño integra su inconsciente personal —sus recuerdos más o menos preciados y aquello con lo que sueña, los cuentos de los que le gustaría formar parte—. Es un lugar cómodo que se vislumbra en la vigilia, antes de dormir, pero una vez que se visita, y empieza a ser real, comienza a parecer peligroso… Porque a veces los sueños pueden convertirse en pesadillas. En este país hay piratas que matan de verdad, sentimientos no correspondidos de verdad, luchas sangrientas de verdad y aventuras que no siempre van a acabar como uno quiere. Por la frase final, se da a entender que es una isla vetada a los adultos. Poseen algún vago recuerdo, pero ya no pueden volver.

No obstante, la isla adquiere mayor ambigüedad en descripciones posteriores. De repente, parece que más que la ensoñación de los niños en general, se trata del lugar de la imaginación del propio Peter, que fue quien lo creó. En Nunca Jamás, suceden las aventuras que él quiere, porque si no está no sucede nada que merezca la pena… Todos los habitantes son sus sirvientes y están a la espera de que vuelva para entrar en acción. Y si Peter invita (o roba) a los niños Darling a la isla es porque le conviene —para tener una «madre» y animar el asunto— ya que Peter se aburre enseguida si no sucede nada nuevo.

[…] Los niños perdidos estaban buscando a Peter, los piratas estaban buscando a los niños perdidos, los pieles rojas estaban buscando a los piratas y los animales estaban buscando a los pieles rojas. Iban dando vueltas y más vueltas por la isla, pero no se encontraban porque todos llevaban el mismo paso. [Barrie, 1997, 64-65.]

Toda la isla, en una palabra, que durante la ausencia de Peter ha vivido en el abandono, se encuentra ahora en ebullición debido a que se ha corrido la voz de que está de regreso. [Barrie, 1999, 65-66.]

NIBS. […] Cómo me gustaría que Peter estuviese de vuelta.
SLIGHTLY. ¿Y qué hacemos, Nibs?
NIBS. ¿Qué nos diría Peter que hiciéramos? Porque eso es lo que tenemos que hacer.
[Barrie, 1904, en línea.]

Si Peter estuviese escribiendo su versión de los hechos, también hablaría de lo pendiente que está la isla entera de su regreso. Además, si retomamos la teoría de Garfio como doble o sombra del protagonista, sucede lo mismo. El lamento previo a la muerte del pirata refleja perfectamente lo que a Peter, sin duda, le encantaría escuchar de su héroe soñado.

No hay niñito que me quiera. Me han dicho que juegan a Peter Pan y que el más fuerte siempre elige ser Peter. Serían antes un gemelo que Garfio; obligan al más pequeño a ser Garfio. ¡El pequeño! [Barrie, 1999, 123.]

Garfio, muy a su pesar, parece existir a expensas de Peter Pan, como todo lo demás. En varias ocasiones, se trata al niño eterno como una especie de Adán en el jardín del Edén en el sentido de que crea y da nombre a los habitantes de una isla que no sólo pertenece a su imaginación / conciencia; sino también al inconsciente colectivo. Así, Garfio ha adquirido el nombre que le ha dado su enemigo al lanzar su brazo al cocodrilo; y los niños perdidos recuperan una identidad al volver a ser nombrados por su líder.

Para el analista Michael Egan, la isla de Peter Pan supone el auténtico sueño freudiano, la realización de una gran variedad de deseos infantiles: el sexo edípico, la lujuria, el vuelo, el asesinato y

la capacidad de trascender tanto a la muerte como al tiempo. En el País de Nunca Jamás la gente puede morir y sobrevivir a ello; se puede pasar por alto la edad y el crecimiento; los niños se pueden casar y matar a temibles piratas, los temas adultos están latentes pero no se llegan a cumplir. En otras palabras, es una visión del *id* freudiano, la parte innata más primitiva de la personalidad, cuyo propósito es reducir la tensión creada por pulsiones primarias relacionadas con la sexualidad, la agresión y los impulsos irracionales (Egan, 1982), el equivalente a la «sombra» de Jung.

Nunca Jamás es la tierra donde los cuentos se hacen realidad —y, una vez en ella, el tiempo pierde la solidez que tiene en el mundo real—. Aquí no se crece, o se crece un poco. Porque… si los niños perdidos se cayeron del carrito siendo bebés…, ¿por qué ahora son jovencitos? ¿Es sólo porque Peter lo ha decidido así? Se supone que la cantidad de niños perdidos varía. El número depende de los que mueran en las aventuras o de los que parecen estar creciendo, momento en el cual Peter los echa. Imaginamos que los que crecen un poco son los que a Peter le caen peor, o los que no le consideran el líder absoluto, porque en teoría, en la Isla de Nunca Jamás, donde Peter es dueño y señor, sólo está quien él quiere: los suficientes para que su vida sea una aventura constante en la que él es el único héroe.

En Nunca Jamás, el tiempo se cuenta en lunas, pero nadie sabe cuánto tiempo pasa. La única manera de saber la hora es buscar al cocodrilo y quedarse junto a él hasta que suenen las campanas en punto. Pero normalmente se suele perder la noción del tiempo. Wendy y sus hermanos no tienen ni idea de los días que permanecen ahí y ni siquiera el propio Peter tiene conciencia de su edad, aunque sospecha que, de recobrarla, sería casi un hombre. Ciertas leyendas describen a mortales que creen visitar las tierras de hadas durante un breve lapso de tiempo, y resulta que llevan fuera del mundo primario varios siglos. Sin embargo, aquí los niños Darling tienen suerte y ese no es su destino. Aunque el paso del tiempo en los mundos paralelos suele ser completamente arbitrario, en *Peter Pan* el regreso al mundo de los mortales no supone la muerte, sino convertirse en adulto. Un destino que, por lo que la obra implica, es casi peor.

En la isla, por lo tanto, se conjugan los deseos conscientes (y,

como veremos más adelante, también inconscientes) del creador Peter Pan, pero también, de alguna manera, los de los niños que tantas veces han oído hablar de la fantástica isla y que funcionan como subcreadores, nombre que le da J. R. R. Tolkien a aquellos que consiguen evocar la «verdad» en un mundo secundario porque se rige por sus propias leyes, haciéndolo, pues, creíble mientras estás allí (Tolkien, 2001).

M. Joy Morse, sin embargo, propone una teoría distinta: la auténtica creadora del mundo paralelo es la señora Darling, quien en conflicto inconsciente con las expectativas de la sociedad victoriana, se refugia en la fantasía, inventando a Peter Pan y su País de Nunca Jamás. Un universo privado que se refleja en «un beso que Wendy nunca pudo conseguir, aunque estaba allí, perfectamente visible en la comisura derecha» y que sólo se menciona en *Peter y Wendy*, no por quitarle importancia, sino debido probablemente a la dificultad de su puesta en escena. El beso, como acto, es multivalente y mutable; símbolo de afirmación para el que lo da y de sumisión para el que lo recibe, guarda connotaciones de poder y sexualidad. Aunque no aparezca en la obra de teatro, Barrie lo menciona repetidas veces en la novela, otorgándole la complejidad de entrañar una ventana a otro *yo* al que nadie —ni siquiera su familia— puede acceder.

Morse resalta varios detalles por los que el matrimonio de la señora Darling es desgraciado, aunque luego el autor insista en que nunca hubo familia más feliz que la suya. El Señor Darling es presentado como un estúpido con la constante necesidad de demostrar su superioridad sobre los niños, y los hijos varones, por ejemplo, en lugar de imitar a su padre e ir a la oficina como él, juegan a ser su madre y a nacer, dando absoluta potestad al rol materno de la casa. Al estar casada con un hombre fracasado y poco varonil, la señora Darling no se somete del todo a la autoridad de su marido. El narrador revela que «su mentalidad romántica era como esas cajitas, procedentes del misterioso Oriente» pero que el señor Darling «lo consiguió todo de ella, menos la cajita más recóndita y el beso» (Barrie, 1997, 7, 8) —vinculado en todo momento a la libertad perpetua de la infancia—. Así, cuando los niños juegan con su madre la más alegre de todos era la señora Darling, «que brincaba con tanta animación que lo único que se veía de ella era el

beso» (Barrie, 1997, 11). Además, la primera en descubrir a Peter Pan en la obra es ella que, al ordenar las mentes de sus hijos, se sorprende al encontrarlo allí. Aunque el contacto inicial con Peter se hace a través de Wendy, este enseguida despierta en ella una libertad reprimida, ya que, tras rememorar su infancia, lo recuerda con un «aire curiosamente descarado» (Barrie, 1997,14). Luego tiene un sueño y el narrador compara al niño vestido de hojas secas con el beso de la señora Darling.

Lo que sugiere, pues, esta estudiosa feminista, es que dentro de los niveles de realidad que presenta la historia, existe la posibilidad de que el viaje de los niños a Nunca Jamás —y de hecho el resto de la novela— sean fruto del mundo soñado de la madre de los niños Darling. Una hipótesis respaldada por Barrie en la siguiente afirmación:

> Soñó que el País de Nunca Jamás estaba demasiado cerca y que un extraño chiquillo había conseguido salir de él. No le daba miedo, pues tenía la impresión de haberlo visto ya en las caras de muchas mujeres que no tienen hijos. [Barrie, 1997,16.]

Llegados a este punto estratégico, afirma M. Joy Morse, queda claro que los personajes de Nunca Jamás, al igual que los de su casa, son productos de sus represiones inconscientes y representan aspectos de ella o de su mundo consciente. Así, el capitán Garfio, doble de su marido, es un fracasado odia-niños pero tiene más clase; las mujeres de la isla son peligrosas e inapropiadas (el lado más primitivo de su sexualidad); el hogar asexuado de Wendy es espejo del de la señora Darling en Londres, y al regresar Peter con sus hijos, pretende retenerlo para llegar a una fusión con él y no abandonar el lado más fantasioso (o salvaje) de su carácter. No obstante, al rechazar Peter la invitación,

> se alejó volando. Se llevó consigo el beso de la señora Darling. El beso que no había sido para nadie más Peter lo consiguió con gran facilidad. Curioso. Pero ella parecía satisfecha. [Barrie, 1997, 201.]

La fusión está conseguida, y el beso no se pierde, porque la señora Darling conseguirá que todas las mujeres de su estirpe tengan la oportunidad de ir más allá de los confines domésticos y demostrar su poder y sexualidad, a la vez que la culpa y el

resentimiento contra los suyos. En definitiva, ese beso les dará el poder de explorar su auténtica feminidad en la tierra de los sueños (Morse, en White, Tarr, 2006).

La teoría de Morse resulta coherente desde un punto de vista feminista, pero en mi opinión, le arrebata sentido a la construcción que el autor pretende darle a su personaje. Para empezar, si el mundo paralelo es creación de una madre que envía inconscientemente allí a sus hijos, resulta demasiado extraño que exista un odio tan marcado hacia la figura materna. Lo lógico sería que el sueño funcionase como fantasía compensatoria y mostrase un mundo con menos restricciones victorianas y, sobre todo, uno en el que Wendy no fracasara tan estrepitosamente en su rol de mujer. Es cierto que se le da una importancia excesiva al beso en la novela, algo que muchos autores han atribuido al lado más sentimental de Barrie y otros a su mal hacer como novelista. Aparte, si el beso no está en la obra de teatro —según mi criterio, la versión más redonda y definitiva del personaje— la tesis de Morse pierde cierta fuerza. En cualquier caso, la ambigüedad se mantiene y deja la puerta abierta a varias opciones, como también hacen habitualmente los cuentos de hadas y los mitos.

Las paradojas de la imaginación

Ya sea el País de Nunca Jamás producto del inconsciente infantil colectivo, o creación de Peter o de la señora Darling, siempre implica la evasión de un mundo primario que presenta características negativas. Para Tolkien,

> dentro de lo que a los profanos les gusta llamar Vida Real, es evidente que la evasión, como regla, resulta muy práctica e incluso puede resultar heroica. [Tolkien, 2001, 60.]

Pero en este caso, la huida también es peligrosa… A veces el mundo secundario es peor que el real porque en la isla no sólo se manifiestan las ilusiones (*fantasy*) de los creadores, sino también sus deseos más inconscientes (*phantasy, id, o sombra*): y el País de Nunca Jamás a veces parece una especie de infierno donde los niños no tienen corazón… Peter, de hecho, expone su crueldad nada más llevarse a los Darling, al no demostrar ninguna intención de

protegerles y no enseñarles a parar el vuelo. A los hermanos de Wendy enseguida les parece un fanfarrón y preferirían volver a casa. El miedo se apodera de ellos en cuanto ven la isla desde los cielos, cosa que para Peter supone un triunfo. En su papel de anfitrión, el niño secuestrador tiene atributos parecidos a los de las ideas mitológicas de un mundo subterráneo con un monarca omnipotente en el que basta un solo paso en falso para que un ser mortal no tenga ninguna posibilidad de escape y permanezca atrapado para toda la eternidad (Froud, Lee, Lackin, 1983). Los niños, de alguna manera, perciben el peligro y se ven ante un dilema:

De esta forma tan violenta descubrió el aterrorizado trío la diferencia entre una isla inventada y la misma isla hecha realidad. [Barrie, 1997, 60.]

Las paradojas que plantea la propia imaginación suponen, por parte de Barrie, un gran conocimiento del ser humano y de la estructura arquetípica de la mente. Sabemos que Peter Pan es eternamente joven. Pero lo es porque ha creado un paracosmos en el que puede serlo: un lugar que aplaca su aburrimiento, no cumple los terribles pronósticos que le destinaban sus padres, le proporciona comodidad y, además, cumple sus necesidades afectivas al generar una sensación de control y poder autosuficientes, ya que Peter es un manipulador en su papel de creador. Cuando Wendy cuenta la historia de su futuro regreso a Londres, Peter gruñe y relata el día en el que intentó volver a casa y su madre le había cerrado la ventana. A continuación, Barrie escribe

No estoy seguro de que esto fuera cierto, pero Peter lo creía y los asustó. [Barrie, 1997, 134.]

Peter sabe perfectamente la reacción que provocará en los demás si piensan que sus madres no los esperarán… ¿Qué pasa, entonces? ¿Es que quiere que se marchen? Quizá sí. La aventura se está empezando a poner aburrida y Wendy es muy pesada con esos deseos que él no conoce muy bien… En el país de Peter, este puede controlar la sexualidad de Wendy sin parecer un anormal, porque en su mundo todo hombre se resiste a crecer, es asexuado y sufre de sus mismas carencias. De este modo, explica Leonee Ormond, Peter,

para sí mismo, no es una aberración sino un tipo de masculinidad (Ormond, 1987).

En teoría, Peter Pan, como amo y creador de Nunca Jamás, debería disfrutar del poder que le da su propio reino. Pero he ahí la paradoja: ya que la imaginación pertenece a un individuo en concreto, uno debería, supuestamente, convertirse en el creador de todo lo que le va a suceder. Idealmente, uno piensa que puede darle la forma soñada a su mundo paralelo para convertirse en la tierra donde se cumplan todos sus deseos. Sin embargo, en *Les Robinsonades*, uno de los libros imaginarios que componen el *Vacío perfecto* de Stanislaw Lem, este nos hace conscientes del error que puede inferir tal suposición:

> El mundo soñado [...] es el lugar inexistente que puede llegar a ser absolutamente perfecto; una utopía debilitada por la claridad al estar desarrollada tenuemente en los mecanismos nocturnos de la mente, una mente que en ese momento (la noche) no mide los requisitos de la realidad. [...] Un sueño, cuando se basa en la realidad, y se saca a la luz de la realidad como método, y que sirve a la realidad, y se puebla de realidad, llenándolo de lo mejor que se conoce, deja de ser un sueño, y la realidad, bajo la influencia de un tratamiento tan curativo, se hace mucho más clara que antes. [Lem, 1979, 358.]

La tierra de Nunca Jamás es positiva como concepto. Sin embargo, una vez que está ahí, Peter se hace consciente de que incluso el paracosmos de la imaginación está impregnado de la verdad de la realidad: también existen el dolor, el sufrimiento, el miedo, la muerte, la frustración… pero según su imaginación. Algo que empeora la realidad porque proyecta lo que intenta ocultarse de sí mismo. Peter quiere que su vida sea un juego lleno de felicidad, pero esto no es posible ni siquiera en su fantasía. Por desgracia, muchos de sus sueños se convierten en pesadillas. Así, en su creación, su búsqueda de la figura materna es patética e interminable; no consigue sentirse como un auténtico héroe y fracasa en su intento de comprender a Wendy, sumido en una soledad que trata de olvidar. Por otro lado, siendo el sueño de Wendy tanto el País de Nunca Jamás como Peter Pan, ella tampoco ve cumplidos sus deseos en absoluto y prefiere regresar a la realidad.

Según Jack, ambos mundos son incompletos: el de Peter es

estéril y ficticio, mientras que el de Wendy se oscurece por la pérdida de la inocencia y el fracaso de encontrar a un hombre que encarne sus ideales o corresponda al altruismo de su amor. Peter Pan es la criatura de un sueño y, Wendy, una niña cuya realidad es, en parte, un sueño. El sueña con la eterna juventud y la inmortalidad; y ella con la posibilidad del amor eterno (Jack, 1991).

Para Ann Yeoman, Nunca Jamás como mundo inconsciente representa la energía, la espontaneidad, la creatividad, la masculinidad agresiva y la feminidad valerosa, donde se encarnan en Peter Pan, el capitán Garfio, los piratas, hadas, sirenas e indios. En el nivel consciente, representado por los señores Darling, la agresión se manifiesta en la injusticia, la energía en las pataletas de los niños; la creatividad y la espontaneidad se encauzan adecuadamente y se «guardan» en cajones; y los sentimientos son sustituidos por sensiblería. De ahí la ambivalencia de la historia con respecto al espíritu perdido de la infancia: Barrie, por un lado, siente nostalgia por el País de Nunca Jamás pero no duda en dejar al descubierto su lado más oscuro; y además, advierte al lector sobre las caóticas consecuencias que pueden tener las incursiones de Peter en el mundo real (Yeoman, 1998).

Lo cierto es que ambos mundos pueden ser extremadamente peligrosos. Pero, al menos, mediante la fantasía uno se convierte en dios creador de su pequeño cosmos. Según Jack los conflictos de creación de *Peter Pan* funcionan de la siguiente manera: como autor principal, Barrie se coloca en una postura análoga a la de un dios más poderoso que el Tiempo. A su vez, Pan (como criatura-dios) desafía tanto a la deidad como al dramaturgo en su ruego por la existencia perpetua. Dentro del tiempo cronológico, Wendy, como criatura-madre, arroja el guante del nacimiento «real» a los sueños tanto de Barrie como de Peter Pan (Jack, 1991). Un mito de creación que, como veremos, contribuye a la importancia que adquirirá el personaje en el inconsciente colectivo posterior a su tiempo.

En su faceta de doble, Peter Pan se ve enfrentado a una serie de paradojas que contribuyen a la fascinación que despierta el personaje desde los comienzos de su existencia. Peter Pan nunca es uno sólo, ya que J. M. Barrie profundiza su concepción otorgándole

siempre varios niveles. Así, Peter Pan podría ser el mismo capitán Garfio; podría estar muerto a la vez que ser el paradigma de la eterna juventud; podría ser el amo y creador de la isla en la que es, a la vez, personaje de un cuento. Peter Pan adquiere un «segundo yo» en varias dimensiones, lo que hace que proyecte sus deseos, su maldad y su imaginación de varias maneras. La identificación entre el héroe y el villano, por ejemplo, contribuye a lo que Jung consideraría la cuaternidad de la mente y que enlaza con una temática que preocupó a Barrie a lo largo de toda su obra: la distinción entre la realidad y la fantasía, o el juego de roles que se proyecta en la vida de cada uno.

A Peter Pan le preocupa la no existencia, y de ahí su obsesión por destacar, por obligar a un público a creer en él. Aun siendo un personaje de la imaginación colectiva de los niños, Barrie lo concibe también para que los adultos sean conscientes de la importancia de la fantasía. El País de Nunca Jamás funciona a tres niveles: como inconsciente personal (cada uno tiene el suyo propio); como inconsciente colectivo (el país donde suceden los cuentos, en general), y la conciencia (la creación de unos padres que cuentan un cuento o, en este caso concreto, la creación de Peter Pan). Según Eric S. Rabkin,

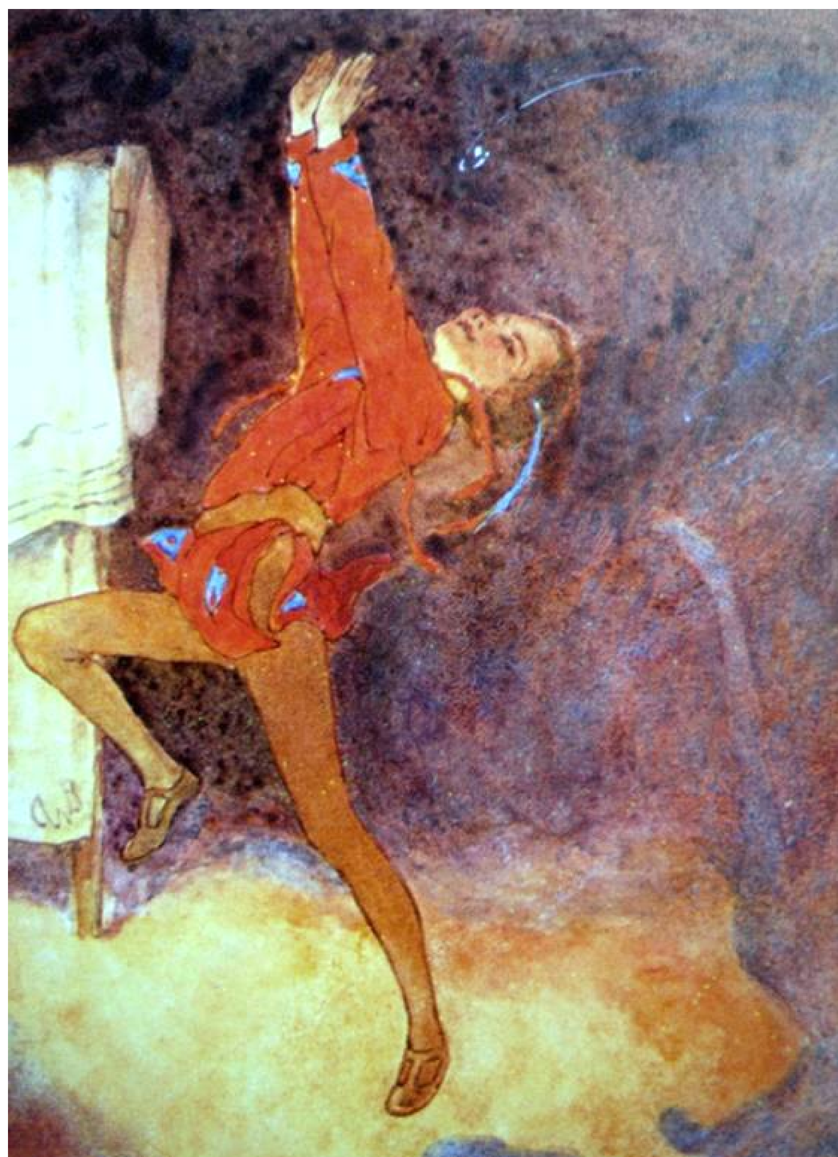
> si conocemos el mundo al que se escapa el lector, conocemos también el mundo del que proviene. [Rabkin, 1976, 73.]

y la Isla de Nunca Jamás, al igual que la estricta sociedad eduardiana, es extremadamente peligrosa: los sentimientos no son correspondidos; uno puede ser olvidado y simplemente, morir; todo ha de ser una fascinante aventura para mantenerse en la línea de existencia que requiere Peter Pan, un amo y señor a quien le gusta viajar entre el mundo primario y el secundario para insistir que no tiene interés alguno en ser un niño como los demás. De ahí, una de las constantes y turbadoras paradojas que plantea el personaje. No se sabe si el autor —que se llama a sí mismo «mentiroso» en su calidad de cuentacuentos— pretende que su historia sea verdad o mentira, realidad o fantasía. La señora Darling ve hojas secas en el suelo del cuarto de jugar y cree estar segura de que no pertenecen a ningún árbol que crezca en Inglaterra; además recuerda a Peter Pan como psicopompo, o guía de los muertos…

Se supone que Peter Pan es «de verdad» porque, aunque su condición sea la de héroe / villano, personaje / creador o la de un niño muerto que nunca se muere, siempre es un niño eterno que, paradójicamente, enseña a otros niños a vivir y a aceptar la vida generación tras generación. Como personaje de cuento de hadas e incluso mítico, Peter Pan nos invita a un viaje en el que exploramos nuestros mundos de fantasía y en el que se aprende que la imaginación, aunque muy necesaria, no siempre nos va a salvar de la miseria.

Peter Pan

El mito



EN EL PAÍS de Nunca Jamás —construido de retazos de fantasías infantiles— dice J. M. Barrie que no existen los cuentos. Hay música, sirenas, piratas, aventuras inimaginables, hadas, indios… pero a Peter Pan le falta algo, y eso provoca una sed de narrativa que le llevará hasta la ventana de los niños Darling para luego arrastrar a Wendy a su terreno y convertirla en su cuentacuentos particular.

A Peter nada le gustaría tanto como arrancarle esos cuentos; ahora él es peligroso. [Barrie, 1999, 59.]

Se suele pensar que Peter se lleva a Wendy sobre todo por su faceta de madre, pero lo cierto es que su primer impulso —casi violento— es secuestrar a la niña para deleitarse con sus historias, para hacer de ella una Sherezade particular.

Este particular devorador de cuentos cree en la verdad literal de las historias, lo que vuelve a vincularle con su faceta de niño pequeño, puesto que los habitantes del mundo real aprenden a distinguir la ficción cuando tienen alrededor de cinco años. Además, dice Tolkien, a los jovencitos no les importa tanto que la historia sea verdad o no sino, más bien, la bondad o maldad de los personajes: para saber con quien identificarse (Tolkien, 2001).

La historia que fascina a Peter y de la que quiere oír el final es *La Cenicienta*, uno de los cuentos de hadas más antiguos que existen. El paradigma de la madre ausente y espejo del propio Peter en su búsqueda. Según Marina Warner, *La Cenicienta* representa, por un lado, la maldad femenina (la madre que abandona al hijo, la madrastra y las hermanastras perversas) y, por otro, la fantasía compensatoria femenina por excelencia (Warner, 1996).

Una fantasía compensatoria[31] es un proceso derivado de la rebeldía ante una situación insatisfactoria donde el individuo, frustrado, elabora mentalmente un mundo de fantasía en el cual es el protagonista exitoso y vencedor. Este mecanismo permite descargar tensiones, evitando los efectos nocivos de vivir una frustración continua. La fantasía consigue que se pueda vivir la realidad de manera más feliz. Así, miles de niñas, a lo largo de los

siglos, han aguantado las vicisitudes pertinentes pensando que, algún día, serían rescatadas por un príncipe. En cierto sentido, los cuentos pueden salvar a un niño de una existencia miserable —Peter Pan y J. M. Barrie incluidos— ya que para este, el niño que nunca crece como amo y señor de Nunca Jamás supone, en mi opinión, su propia fantasía compensatoria.

El comienzo prototípico del cuento favorito de Peter es: «Había una vez una niña que se llamaba Cenicienta. Era muy infeliz, puesto que nadie la quería». Uno se puede imaginar al niño sintiéndose identificado con todos los pasos de la historia. La Cenicienta está en duelo por la desaparición de su madre… y Peter Pan y los niños perdidos también, siendo niños normales a quienes los cuentos ayudan a reconciliarse con su situación vital.

> SLIGHTLY. […] me gustaría que Peter regresase para contarnos si ha sabido algo de Cenicienta.
>
> SEGUNDO GEMELO. [Con timidez.] Slightly, anoche soñé que el príncipe había encontrado a Cenicienta.
>
> […]
>
> TOOTLES. Estoy tremendamente inquieto por Cenicienta. Veréis, como no sé nada de mi madre me encanta pensar que se parecía a Cenicienta.
>
> [Barrie, 1999, 68.]

Wendy se convertirá, pues, en la narradora oficial de Nunca Jamás. Y además de cuentos de hadas, contará su propio cuento familiar (cuando ella y sus hermanos se escaparon de casa) y narrará las aventuras del niño eterno a sus hermanos, al propio Peter Pan y más tarde a su hija. La tradición oral siempre se ha llevado a cabo por las mujeres y, normalmente, con un valor testimonial, en primera persona o por conocer a algún testigo.

Bengt Holbek observa que los hombres y las mujeres cuentan las historias de maneras notablemente diferentes (Warner, 1996). Y de hecho, las historias de Peter Pan que cuenta Wendy como narradora no son las mismas que cuenta su autor. Así, cuando ella se la cuenta a su hija le aporta el elemento de fantasía compensatoria, diciéndole que lo último que le dijo su amor frustrado fue: «Espérame siempre y una noche me oirás graznar» (Barrie, 1997, 206). Los lectores externos sabemos que es mentira, pero Jane conoce la historia sólo por labios de su madre. Y luego, al viajar ella a Nunca Jamás, será quien la modifique. Este último capítulo de la

novela implicaría que los cuentos son para los niños. John no recuerda ninguno que contarle a sus hijos y Jane recuerda los detalles de la visita de Peter a Wendy casi con más viveza que la protagonista.

Peter Pan necesita la ficción para demostrar su existencia. Él mismo es el personaje de un cuento de hadas que entra en conflicto al poseer varios narradores a lo largo de la historia de su creación. Así, Peter Pan comienza siendo una historia que Barrie —el señor que mueve las orejas en el parque— cuenta a los hermanos Llewelyn Davies. Después será el capitán W., de *The Little White Bird*, a David; y la señora Darling a sus hijos; Wendy a los niños perdidos, a sus hermanos y a Peter; el propio Peter a los niños perdidos; Wendy a su hija Jane… y, por supuesto, Barrie en la obra de teatro y, sobre todo, en la novela *Peter y Wendy* de 1911. Un círculo de narración que nunca se completará porque al haberle dado Barrie a su personaje tantas connotaciones mitológicas, muchos otros lo retomarán para volver a contarlo.

El conflicto narrativo

Aparte de los problemas que ya le supone su compleja personalidad, Peter Pan, además, está en constante conflicto narrativo. Su historia se refleja en una variedad de géneros y la extraña e irregular voz narrativa de su autor plantea varias preguntas: ¿a quién se dirige?, ¿qué género pretende crear?, ¿por qué esta forma de escribir?

En su libro *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction*, Jacqueline Rose observa que el personaje está tan difundido en nuestra cultura que asumimos que nos pertenece a todos. Al igual que los grandes clásicos de la literatura infantil, se supone que Peter Pan habla para adultos y niños (Rose, 1993). Sin embargo, la mayoría de los críticos se han preguntado a quién se dirige realmente Peter Pan, ya que utiliza una extraña mezcolanza de géneros, perspectivas y voces.

Karen McGavock considera que los textos de Peter Pan se nutren del género de la literatura infantil para luego desarticularlo. Ocupa un lugar dentro y fuera del género. Wendy bien podría estar basada en la figura de Blancanieves, con sus siete enanitos / niños

perdidos; a la vez que Barrie se regodea en un pastiche de las novelas de barcos piratas, más propias de las narrativas de viajes para adultos (Mcgavock, en White, Tarr, 2006).

La característica más notable de Barrie como escritor es que siempre está presente, incluso en las acotaciones de la obra teatral. En *Sentimental Tommy*, se da a entender que Tommy es un sentimental porque puede sumergirse instintivamente en las sensaciones ajenas, sin sentir él mismo emociones puras: para Barrie, el sino del artista. El crítico Jack Zipes considera que ya en esta novela el autor hacía uso de un estilo narrativo manipulador mediante un autor ficticio ingenioso y encantador. Aquí, Barrie estaba adulterando su autobiografía —como si *Sentimental Tommy* fuera el cuento de hadas de su vida, algo que ya había hecho Hans Christian Andersen— para ocultar los detalles más terribles de su comportamiento hacia el mundo que lo rodea (Zipes, 2007).

Barrie aprovecha para explorar el mundo de la infancia —o invadirlo, como matiza Anthony Lane (2004)— y en las novelas de Peter Pan se incluye en todas las personas narrativas, recurso que procederé a analizar. Como ya hemos visto, *The Little White Bird* fue publicada como una novela para adultos pero, en su mayoría, está siendo contada a un niño (David en el mismo libro). Peter Hollindale observa que la voz a veces es privada, dirigiéndose en intimidad a David o a su madre, y adquiere un tono doméstico que hace que el lector ajeno se sienta algo incómodo, como si estuviese leyendo las cartas de otra persona. Cuando la voz narrativa, sin embargo, se hace más pública, alterna, tanto en lenguaje como en destinatario, entre el adulto y el niño. El lenguaje infantil que adopta el narrador —más prominente en los capítulos que luego compondrían *Peter Pan en los jardines de Kensington*— también va dirigido a los lectores adultos que son capaces de sonreír ante el encanto de la infancia. Pero el caso es que esta narrativa de cajas chinas no acaba en el adulto sonriente. El objetivo es mostrar que el narrador sabe mucho mejor que la madre o la niñera de David cómo piensa y siente el niño. Este narrador solterón sabe compartir el mundo infantil de una manera que otros adultos desconocen, y ve el mundo con el espíritu satírico que sólo un niño puede entender. El tono general de la historia es el de un conspirador obsesionado por la infancia y por el paso del tiempo (Hollindale, en Barrie, 1995).

Lo cierto es que cuando uno lee *Peter Pan en los jardines de Kensington* siente confusión ante la extraña mezcla que Barrie perpetúa entre el narrador omnisciente que habla de lo que ya parece un personaje legendario y el constante «yo», «tú», «nosotros» y David. Así, por ejemplo, en el primer capítulo, «Visita guiada a los jardines», donde explica cómo son los jardines de Kensington, hace un recorrido con un «tú» que se dirige a un niño externo al libro, pero que sin duda resulta confuso al tratarse de una novela para «mayores». Y es que aquí Barrie no le habla a David, sino que más bien le incluye en la voz narrativa y, además, se encarga de explicarlo.

> Debo decir aquí que así procedemos para contar una historia: primero se la explico a él, y a continuación él me la cuenta a mí con el acuerdo de que se tratará de una historia bastante diferente y, seguidamente, se la vuelvo a contar con sus añadidos, y así sucesivamente hasta que nadie puede decir si se trata de mi historia o de la suya. En este cuento de Peter Pan, por ejemplo, la narración escueta y buena parte de las reflexiones morales son mías, aunque no todas, pues este chiquillo se comporta a veces como un contumaz moralista. Sin embargo, los fragmentos interesantes sobre los usos y costumbres de los bebés en su etapa de pájaros son en su mayoría recuerdos de David, obtenidos apretando sus manos contra las sienes y esforzándose en recordar. [Barrie, 2001, 31-32]

Hay un «nosotros» que se refiere al capitán W. y David:

> […] llegamos a la conclusión de que eso tiene lugar por la noche, una vez se han cerrado las verjas de los accesos. Igualmente concluimos […] [Barrie, 2001, 7.]

Pero hay otro «nosotros»:

> […] quizá todos seríamos capaces de volar si estuviéramos tan convencidos de nuestra capacidad de hacerlo como lo estaba el audaz Peter Pan aquella noche. [Barrie, 2001, 32.]

que incluye al narrador, a David y a lectores niños y adultos por igual. Y aún existe un tercero:

> ¡Ay, Peter!, los que cometemos grandes errores, en la segunda oportunidad obraríamos de forma muy distinta. [Barrie, 2001, 69.]

que parece englobar solamente a Barrie, como narrador omnisciente y a Peter Pan, en una especie de complicidad en la que los demás no contamos.

Luego, además, existe un «yo» que remata su opinión, sobre todo cuando hace instancias con respecto a la tragedia del niño eterno.

> Se rieron de él cuando vieron que le tenía tanto apego a la cometa. Le gustaba tanto que hasta durmió con una mano sobre ella, y eso me parece a la vez tierno y patético, pues la razón de que le gustara tanto era que había pertenecido a un niño de verdad. [Barrie, 2001, 41.]

> ¿Te da pena Peter cuando comete estos errores? Si así es, me parece una tontería. Quiero decir que, naturalmente, uno debe apiadarse de él de vez en cuando, pero sentir pena por él siempre sería inadecuado. [Barrie, 2001, 53.]

Algunos autores están convencidos de que *The Little White Bird* era, en realidad, un análisis del acto de la fantasía en sí misma: cualidad metaficcional que perdió al eliminarse prácticamente toda la novela para publicarse como *Peter Pan en los jardines de Kensington*.

Peter y Wendy —la otra novela del personaje— se diferencia de la obra de teatro en el final (que en la novela incluye «When Wendy Grew Up») y, sobre todo, en la manera en que el narrador interviene para hablar directamente con el lector. Y Peter Hollindale, como tantos otros críticos, se pregunta ¿qué lector? La comedia y los comentarios fuera de tono meten a la obra en un terreno que la literatura infantil de la época no solía tocar. Es arbitraria, medio cómica medio seria, caprichosa y sufre de vaivenes constantes en la voz narrativa. Su mayor mérito es conseguir un tono satírico sin perder los encantos del cuento de hadas, la aventura para chicos o la fantasía sin más. Aparte de la voz que cuenta la historia a los niños, hay otra que sólo escuchan los adultos y que incluye al adulto que lee el cuento al niño. El lector es un intermediario indefenso entre Barrie y el niño y de vez en cuando recibe insultos totalmente intencionados, como si hubiera sido culpa suya crecer.

> Nos escabullimos como los seres más crueles del mundo, que es lo que son los niños, aunque muy atractivos, y pasamos un rato totalmente egoísta y cuando necesitamos atenciones especiales regresamos noblemente a

buscarlas, seguros de que nos abrazarán en lugar de pegarnos. [Barrie, 1997, 133.]

Hablando como narrador al lector niño, Barrie se cuela en el «nosotros» y se hace cómplice de sus fechorías. Pero hablando como narrador al lector adulto, el «nosotros» de Barrie se convierte en un sarcasmo moralizador del adulto censurante y le recuerda su situación (Hollindale, en Barrie, 1995).

Lo que está claro es que Barrie, en su papel de narrador —y contando además, en *Peter Pan*, la que sería su propia fantasía compensatoria— manipula al lector hasta extremos insospechados. Insulta a los adultos que ya no creen en la fantasía; a los niños que están creciendo y dejan de creer; a los niños que tan fácilmente se van de casa; en general, a todos aquellos que han demostrado incomprensión y cierto desprecio hacia su persona. Por esto, Tracy C. Davis le reprocha su reclamo a exigir al público que crea en las hadas. Barrie, según esta crítica, no es más que un mezquino chantajista emocional (Davis, 2005).

Una gran mayoría de autores opina que no hay que profundizar tanto en el asunto de las voces narrativas de Barrie. *Peter y Wendy* es, simplemente, una mala novela. Así, Jacqueline Rose considera que a Barrie se le escapa tanto salto narrativo en lo que es una novela infantil fallida (Rose, 1993) y John Rowe Townsend está convencido de que, sin los cortes pertinentes, se trata de un libro que aburriría a cualquiera. Para él, la fantasía de Nunca Jamás no cuaja con la del señor Darling buscando notoriedad encerrado en la perrera. Es una mezcla de géneros incompatible (Townsend, 1987).

Jack Zipes, sin embargo, opina que el narrador de *Peter y Wendy* —y no tiene por qué ser Barrie necesariamente— se dirige siempre a los adultos en lo que para este analista es un libro de autoayuda para padres que no pretende clasificarse dentro de la literatura infantil. Es evidente que el narrador está compartiendo su historia con los mayores, y que les aporta sus conocimientos sobre los niños con el objetivo de explicar a los adultos cómo son estos. Esta experiencia de lectura que aquí ofrece Barrie es completamente opuesta a la que había proporcionado en el teatro, donde la acción, dirigida a todos los públicos por igual, no requería explicación alguna (Zipes, 1994).

Las novelas de Peter Pan, pues, plantean casi tantos conflictos

como el propio personaje. Para algunos, reflejan la ansiedad masculina ante los cambios en la familia y el trabajo. Para muchos, es un simple manifiesto del complejo de Edipo o un cuento infantil sin más. Sin embargo, nadie la había clasificado como un manual para adultos sobre la importancia de la imaginación en la educación de un niño, para que se convierta en una persona responsable.

Para Jack, experto en Barrie, el problema del doble discurso (para adultos y niños) se debe al tipo de mito que eligió para desarrollar su personaje (Jack, 1991). Para analizar un conjunto de obras tan esquivas a la categorización, es fundamental verlas desde un enfoque de cuento de hadas y mito: algo que pululaba en la cabeza del autor desde el mismo momento en que decidió que Peter Pan también sería una obra de teatro, un género con tanta proximidad y autenticidad como los cuentos tradicionales que le contaba su madre hacía ya muchos años.

Además, Peter Pan también se podría catalogar como una mera «fantasía compensatoria» del autor, dentro de la cual por fin consigue ser aceptado a pesar de sus rarezas.

Protagonista de un cuento de hadas

J. M. Barrie, de hecho, concede a las mujeres la continuación de la saga de Peter Pan, ya que serán Wendy, sus hijas, y las hijas de sus hijas las que seguirán viajando a Nunca Jamás. De esta manera, el autor apunta a darle dimensiones mitológicas a su historia, ya que cada nuevo narrador añadirá sus propios elementos y la convertirá en otra.

La historia que Barrie nos cuenta de Peter Pan podría parecer un cuento de hadas como otro cualquiera, con la diferencia de que la premisa de la inmortalidad cobra mayor importancia al ser el conflicto principal que exhibe. Según Bruno Bettelheim, todos los cuentos de hadas plantean el dilema de la vida eterna al empezar con un «Erase una vez» que implica que lo que se cuenta pudo ser hace mucho o poco tiempo, pero que fue; y al acabar con un «y vivieron felices para siempre», que alude a la eternidad de la historia y sus personajes. Los cuentos de hadas recogen las angustias existenciales que han atormentado el alma humana desde el principio de los tiempos y las plantean de modo breve y conciso: la

necesidad de ser amado y el miedo a sentirse inútil ante los demás; el amor a la vida y el miedo a la muerte; los límites de nuestra propia existencia; el anhelo por la vida eterna.

El esquema habitual del cuento es comenzar con una situación realista pero problemática, para luego llevar al protagonista a un mundo fantástico en el que aprende lo suficiente como para volver al mundo inicial más fuerte. Se regresa a la realidad con una solución al problema y el final suele ser feliz. Permitir que la fantasía domine el mundo de un individuo durante un tiempo no tiene por qué ser perjudicial, siempre y cuando no se quede atrapado en ella para siempre. En los finales felices, el protagonista siempre acaba regresando a la realidad; una realidad feliz, pero aparentemente desprovista de magia (Bettelheim, 1997).

El mensaje que transmiten los cuentos de hadas[32] suele ser que la lucha contra las dificultades de la vida es inevitable, pero si uno no huye, puede llegar a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso. En el mundo de fantasía, todas las figuras son arquetípicas en vez de únicas y tanto el bien como el mal son omnipresentes. El malo suele poseer múltiples atractivos, lo cual hace que el héroe dude. Sin embargo, el malo siempre acaba perdiendo. El hecho de que al final venza la virtud tampoco es lo que provoca la moralidad, sino que el héroe es mucho más atractivo para el niño, que se identifica con él en todas sus batallas. Debido a esta identificación, el niño imagina que sufre —junto al héroe— sus pruebas y tribulaciones, triunfando con él.

En algunos cuentos de hadas, marcharse de casa representa tener que convertirse en uno mismo tras pasar por momentos de violencia y terror auténticos. Ayudan a pasar de la infancia a la madurez (hablando muchos del despertar sexual) sin que el niño sea consciente de la intención, ya que los cuentos siempre se sitúan en un lugar remoto y hace muchos años, dándole connotaciones utópicas y de eternidad.

Los cuentos de hadas ofrecen fantasía, superación, huida y alivio. La fantasía nos hace subcreadores de un mundo en el que aceptamos comportamientos y leyes, mientras estamos allí. En este mundo secundario, hay seres mágicos y mortales bajo algún tipo de hechizo. La superación se refiere a algún desengaño por el que el personaje se ha refugiado en el mundo secundario, y la huida,

básicamente, se corresponde a la Gran Huida: la evasión de la muerte, el deseo más antiguo y profundo que se conoce. Es evidente que no se puede vivir para siempre, pero los cuentos de hadas nos indican que formando un vínculo satisfactorio con otra persona se puede disipar la necesidad de buscar la vida eterna. El alivio en los cuentos de hadas va más allá de la satisfacción de los deseos ancestrales. Lo más importante es un final feliz, y ningún relato puede considerarse cuento de hadas si no lo tiene.

Si nos centramos en la historia de Peter Pan desde el punto de vista de Wendy, esta cumple con la mayoría de las características del cuento de hadas. Ella sufre un desengaño, huye, madura físicamente y se enamora por primera vez… Pero ¿obtiene el alivio?

J. R. R. Tolkien reflexiona ampliamente sobre los finales de los cuentos de hadas. Para él, al igual que la tragedia es la culminación del género dramático, la *eucatastrophe* —o buena calamidad— es la del cuento de hadas. El alivio, el gozo de un final feliz, el giro repentino con el que todo se arregla. No obstante, este no anula la existencia de la *dycatastrophe* —la pena o el fracaso— ya que la posibilidad de que sucedan motiva el alivio final. Todo cuento de hadas, por muy tremendos sus acontecimientos, debe provocar, en el momento del giro, un corte de respiración, una efervescencia de corazón que prácticamente lleve a las lágrimas. Cualquier cuento que prospere en este sentido no fracasa, aunque posea fallos y mezcle confusión e intención (Tolkien, 2001).

Los finales de Peter Pan

Observemos, pues, los desenlaces de *Peter Pan*. En el final convencional de la obra de teatro, Peter lleva a los niños de vuelta a casa, los Darling adoptan a los niños perdidos, y luego él regresa a Nunca Jamás, adonde Wendy irá a visitarle una vez al año para ayudarle con la limpieza de primavera. Peter regresa a buscarla y ella vuelve a decirle que le gustaría amarle. Pero él simplemente retrocede, rechazándola en su faceta de mujer. Después, vemos a Peter tocando la flauta, preso en el enigma de su existencia, pero sin darle la misma importancia que le da su autor. Un final que no proporciona alivio, precisamente.

Sin embargo, en 1908, Barrie decide añadir una escena más a la

obra: «When Wendy Grew Up: an Afterthought»[33] («Cuando Wendy creció: una ocurrencia tardía») que también se convertiría en el final de la novela *Peter y Wendy*. Peter Pan vuelve al cuarto de jugar de los Darling mucho tiempo después convencido de que su última visita a Wendy ha sido hace un año. Llora a lágrima viva cuando se da cuenta de su error y amenaza a Jane, la hija de Wendy, con un puñal. Esta se despierta y le pregunta por qué llora, volviendo a la frase con la que había comenzado la relación inicial con su madre: «Niño, ¿por qué lloras?». Jane, pues, vuela con Peter Pan a Nunca Jamás, y así seguirá sucediendo generación tras generación, de manera que Wendy pueda continuar existiendo

> y así seguirán las cosas, mientras los niños sean alegres, inocentes e insensibles[34]. [Barrie, 1997, 211]

Para Leonee Ormond, este segundo final —que manifiesta la naturaleza eterna de ambos— es bastante más satisfactorio que el anterior, aunque el dejarlo abierto de esta manera sugiere que Barrie no sabía solucionar una trama sin especial tensión. Acusa al autor de no dar respuestas a los problemas existenciales que plantea. No se puede hablar de la muerte y de la vida eterna (tanto de Peter como de Wendy) y no profundizar más en el asunto (Ormond, 1987).

Para Jacqueline Rose, el final alternativo es inadmisible al tratarse de una obra para niños. Según ella, este muestra que la repetición del ciclo sirve para protegerse de algo con lo que es imposible reconciliarse. Para Rose, en *Peter Pan* no sólo está el tema de los orígenes (madres y padres), y de la sexualidad (niños y niñas), sino la referencia a la muerte que, inevitablemente, subyace en ambas cuestiones. En la segunda versión de «When Wendy Grew Up», de 1908, Barrie escribe a mano una referencia al tema que circula incansablemente sobre la obra:

> WENDY. No te pongas nerviosa, Nana. Así es como lo planeé; por si alguna vez volvía.
>
> *(Escrito a mano por Barrie: Verás, ahora pienso que Peter es solo una especie de bebé muerto, el bebé de todos aquellos que nunca tuvieron uno.)* [Rose, 1993, 38.]

Rose es consciente de que no se puede hablar de los orígenes y

de la sexualidad sin sacar este tema a la luz, pero en una obra para niños, finalmente, no ha de tener lugar. Y por eso, la versión más conocida evita el tema (Rose, 1993).

Jack está de acuerdo en que Barrie no presenta solución alguna: si uno se decide por la eterna juventud de Pan rechaza los placeres del amor adulto y la paternidad. Si, sin embargo, se elige la postura de Wendy, se pierde el placer de la libertad imaginativa que poseen niños y artistas… Y el autor parece incapaz de decidir cuál de las dos opciones es preferible (Jack, 1991): para él, parece que elegir es fracasar.

Wendy, a su vez, comparte la insatisfacción de la mayoría de los críticos. Y, por lo menos, en el segundo final, siente cierto alivio al pensar que ella será igual de eterna que Peter Pan, transmitiendo su experiencia a generaciones posteriores. Pero a la heroína de la historia —y al público— le quedan muchas dudas que resolver porque los sentimientos de Peter parecen más profundos que los de un buen hijo. Barrie quería «salvar» a Wendy de alguna manera, proporcionarle su propia instancia de vida eterna —seguir viva, generación tras generación, al transmitir su experiencia a otras niñas— pero se sugiere que no es exactamente lo que a ella le hubiese gustado. Al expresar Peter que sigue pensando en ella como una madre, no consigue evitar las lágrimas. Incluso se disculpa por ser adulta: «¡No pude evitarlo!» (Barrie, 1997, 208). La frustración sexual sigue presente. De alguna manera, Wendy no se ha conformado con crecer y ser madre; le hubiese gustado haberse quedado a vivir en el mundo imaginario con Peter… pero siendo su pareja. Algo imposible, como se le ha repetido ya demasiadas veces.

Otro final, menos conocido, es el de la *Propuesta para un guión cinematográfico*: similar al de las otras versiones, pero con algunas diferencias significativas. Muchos años después de la aventura con los Darling, Peter Pan observa a los niños perdidos, ya adultos, con una sonrisa cínica,

> pensando, evidentemente, que han cometido el gran error de sus vidas al crecer. [Barrie, 1924, en línea.]

Luego, aparece una Wendy vestida de novia que, antes de casarse, mira por la ventana y recuerda sus maravillosos momentos en el País de Nunca Jamás. Llora un poquito y cierra la ventana

bruscamente, símbolo del fin de sus días de fantasía. Lo que resulta más interesante es el momento en el que Peter vuelve al cuarto de los niños. Y es que, por algún motivo, en el guión Barrie decide que los protagonistas no se encuentren… Y Peter va detrás de Wendy, sin que esta se percate de su presencia:

> Cuando sale, Peter la sigue con los brazos abiertos, pero ella no le ve. Cuando Wendy ya no está, lo deja convertido en una figura trágica y solitaria. [Barrie, 1924, en línea.]

Y por eso llora Peter Pan: porque su amada Wendy ya no le hace caso. Esta, sin embargo, seguirá al niño y a su hija en su aventura en Nunca Jamás, pero convertida en un fantasma melancólico que ya no puede participar en los deleites de la infancia.

Todos los finales son tristes y apuntan al desasosiego. En realidad, *Peter Pan* señala una doble tragedia o *dycatastrophe*, ya que ninguna de las vidas que plantea Barrie —crecer y conformarse o vivir para siempre— es satisfactoria.

En palabras de J. R. R. Tolkien,

> El proceso de crecer no está necesariamente vinculado al de envilecer, aunque a menudo las dos cosas se compaginen. Se supone que los niños deben hacerse mayores y no convertirse en Peter Panes. No perder la inocencia y la capacidad de asombro, sino continuar con el viaje señalado: aquel viaje en el que, sin duda, no es mejor viajar con esperanza que llegar, aunque hemos de viajar con esperanza si hemos de llegar. [Tolkien, 2001, 45.]

Ya que los hombres de la obra no han crecido, alguien tiene que hacerlo. Los niños perdidos se rinden y se prestan a ello… y Wendy también. Viajó con esperanza a Nunca Jamás y vuelve a Londres con cierto desaliento, pero sabiendo que, en realidad, no tiene más remedio. Ella, al fin y al cabo, es el personaje con el que se identifican los niños del público, que saben que, lo quieran o no, tienen que crecer. Es la niña del mundo real que viaja al ámbito fantástico y regresa. Peter, con quien la identificación parecería más lógica por ser el héroe de la epopeya, es el niño del mundo imaginario que se asoma de vez en cuando a la vida real y vuelve a la ensoñación porque ya no tiene lugar en dicho contexto. Barrie, de hecho, siempre consideró que Peter Pan era un personaje de

dimensiones trágicas, pero no necesariamente Wendy.

En teoría, el cuento de hadas debería ayudar al niño a desarrollarse y ser una persona plena. La gran mayoría de la crítica, como hemos visto, tiene sus dudas respecto a si este es el caso en *Peter Pan*. La perspectiva de Jack Zipes, sin embargo, resulta novedosa. Para él, *Peter y Wendy* es un anticuento de hadas que pretende explicar la magia, cuando estos lo único que hacen es mostrarla. Es un libro de autoayuda para los adultos que han perdido la imaginación y que necesitan recuperarla mediante los juegos de niños, de modo que la luz de la infancia se pueda mantener eternamente. Pero *Peter y Wendy* también es un cuento de hadas convencional. Wendy aprende a ser madre gracias a Peter; y este regresa al mundo convencional a menudo para guiar a los niños por experiencias que los enseñarán a amar, comprender, confiar y ser amados en un entorno conflictivo (Zipes, 2007).

Adam Gopnik, por su parte, considera *Peter Pan* como uno de los auténticos cuentos de hadas modernos. Peter es un héroe, como deben ser los del género, pero sus intenciones son dudosas y sus deseos, presuntuosos. En *Peter Pan* está la dualidad de los cuentos tradicionales que no existe en la literatura infantil contemporánea (Gopnik, 2002).

La polémica es difícil de resolver. Al igual que pasa con el personaje, *Peter Pan*, como obra, es muchas cosas al mismo tiempo. Desde el punto de vista de Wendy, sí funciona como cuento de hadas. Incluso toda la historia del niño eterno puede tratarse, en un momento dado, de una invención de Wendy como narradora, en la que Peter es el monstruo del subconsciente que refleja las inseguridades de la niña: el sexo, la muerte, la represión de la mujer en la era eduardiana.

Sea este el caso o no, *Peter Pan*, más que resolver los conflictos internos del niño, hace que se sienta inferior y no le proporciona especial seguridad en cuanto a su futuro.

Una característica que comparte con los mitos. Si uno lee este «cuento» desde el punto de vista del héroe masculino, se está, claramente, frente a un mito.

Mitos y cuentos de hadas

Los mitos y cuentos de hadas tienen muchas cosas en común[35]. Pero en los mitos, más que en los cuentos, el héroe se presenta al oyente como una figura que este debería emular en su propia vida. Un mito, como un cuento, puede expresar de forma simbólica un conflicto interno y sugerir como podría resolverse, pero este no es, necesariamente, su interés principal. El mito presenta su tema de forma majestuosa, donde lo divino está presente y se experimenta en forma de héroes sobrehumanos que realizan constantes demandas a los simples mortales. Sin embargo, por mucho que los mortales nos esforcemos en ser como estos héroes, siempre seremos inferiores a ellos.

En ambos encontramos los mismos personajes y situaciones ejemplares, pero existe una diferencia básica en el modo de transmitir las cosas. En el mito lo que se presenta es completamente único, son eventos grandiosos, inspiran temor y no podrían sucederle a ningún otro mortal. Y no es porque sea algo milagroso, sino porque se describe como tal. En los cuentos, aunque las cosas que suceden son improbables e insólitas, se presentan siempre como normales. Todo se narra de modo cotidiano.

El final de los mitos suele ser trágico, mientras que el de los cuentos siempre es feliz, a pesar de que puedan suceder cosas tremendamente graves. Tanto los mitos como los cuentos de hadas responden a las eternas preguntas: ¿cómo es el mundo en realidad? ¿Cómo tengo que vivir mi vida en él? ¿Cómo puedo ser realmente yo?

Según estos parámetros, Peter Pan es claramente un héroe sobrehumano que mira con desprecio a los mortales, y cuya historia es completamente única. Pero la dimensión mitológica del ser creado por Barrie va mucho más allá. En *Mito y Realidad*, Mircea Eliade explica que, en la actualidad, el mito no se entiende sólo como «fábula», «invención» o «ficción», sino que más bien alude a su acepción en las sociedades arcaicas: el mito es una historia real y un tesoro muy preciado porque es sagrado, ejemplar y revelador. Un mito proporciona modelos de comportamiento humano y, por ello, da significado y valor a la vida; el mito cuenta cómo, mediante las hazañas de seres sobrenaturales, una nueva realidad se materializó (Eliade, 1963).

Por otro lado, el sociólogo Brian Vanderberg sugiere que hay un

vínculo muy próximo entre el juego y el mito, ya que la terapia del juego se puede concebir como un proceso que proporciona nuevos mitos que se acercan más a los temores de los niños, a la vez que ofrecen nuevas esperanzas. Opina que si consideramos a los humanos como fabricantes de mitos, el juego se convierte en una función principal de la vida. No sólo es el juego una manifestación del mito, sino que, para los niños, es una clara demostración de sus deseos y esperanzas (en Singer, Singer, 1990).

El mito, pues, proporciona modelos de comportamiento humano y explica cómo llega a existir una realidad a la vez que expone los sueños y expectativas del niño. Estamos de nuevo ante la fantasía compensatoria de J. M. Barrie. Ser un niño para siempre (modelo de comportamiento que, como hemos visto, desarrolló un síndrome) y tratar con el mundo real (y las mujeres) desde cierta distancia. Para el autor, la tragedia de su existencia que, si se refleja en un personaje neomítico —venerado por niños y mayores— ha merecido la pena.

¿Qué es Peter Pan? Múltiples culturas y corrientes críticas no establecen diferencia entre cuento de hadas y mito. La mayoría de los cuentos han alcanzado dimensiones míticas al ser contados tantas veces por narradores tan distintos. Además, ambos tratan con los grandes temas de la humanidad, aquellos que preocupan al alma desde tiempos ancestrales. Según Hollindale, las obras de Peter Pan son tan complejas que aún estamos aprendiendo a leerlas (en Barrie, 1995).

Peter Pan puede ser una cosa u otra, según el personaje con el que se identifique el lector. En cualquier caso, J. M. Barrie tuvo una intención clara desde el principio: su náufrago / preadolescente / héroe / villano / muerto / eterno / creador / fantasía compensatoria sería, ante todo, un mito.

Peter Pan, el origen del mito

Según Northrop Frye,

> en la mayoría de los mitos, tras una catástrofe meteorológica, el niño héroe sale a flote en un arca o cofre que se desplaza por el mar [Peter navega por el río en un nido de zorzal]; una vez en tierra firme, al niño lo

rescata un animal [en este caso, el pájaro Solomon Caw] […]. Los entornos más comunes son la cima de la montaña, la isla, la torre, el faro y la escalera [Peter naufraga en la Isla Serpentina] […]. También puede ser que el mito esté basado en un fantasma, como el padre de Hamlet [Peter podría ser el fantasma de un bebé muerto]; o ni siquiera ser una persona, sino una fuerza invisible que se reconoce por sus secuelas [cuando el héroe es un poco mayor, deja el rastro de su presencia intangible tanto en el cuarto como en las mentes de los niños Darling]. [Frye, 1966, 198, 203, 216.]

¿Era el autor consciente de las dimensiones mitológicas que le estaba brindando a su criatura? Parece que sí.

Para Zipes, un cuento de hadas sólo alcanza la eternidad si se convierte en un mito y a J. M. Barrie le obsesionaba que se recordara a su insigne criatura, aún muchos años después de que su obra fuera olvidada. Así pues, en 1912, el escritor le enseñaba al escultor George Frampton una foto de su querido Michael Llewelyn Davies: quería que hiciese una estatua de Peter Pan copiando sus rasgos. Al parecer, no quedó demasiado contento con el resultado, pero se ocupó personalmente de que la estatua se colocara en los jardines de Kensington una noche de verano, de modo que, por la mañana, los paseantes pensaran que había aparecido por arte de magia. El autor siempre jugó a infundirle a su niño eterno un halo de misterio e incluso se esforzó para que la autoría de las obras de Peter Pan resultara si no anónima, al menos enigmática. En un nuevo juego de roles, parece que a Barrie no le interesa figurar y hasta atribuye su obra a otros. Así, las primeras versiones se titulan *Anon (Anónimo)*; en los ensayos presenta a los hermanos Llewelyn Davies como los creadores del montaje teatral, y, la noche del estreno de 1904, la actriz Ela Q. May —que hacía de criada— aparece en el programa como la autora.

El juguetón escritor se negó, durante años, a fijar la obra de teatro sobre el papel[36], permitiendo que otros retomasen al personaje y lo reescribieran a su manera, declarando que él, personalmente, no tenía recuerdo alguno de haberlo escrito. Tan fanático como era de las historias, a Barrie le gustaba contar el cuento de que Peter Pan y él no tenían tanto que ver. Como si fuera un personaje mítico más a quien él, simplemente, había tenido que dar forma.

Como ya hemos analizado, el hecho de contar historias es una

constante en el recorrido de Peter Pan y en su estructura narrativa. Sobre todo en *The Little White Bird*, donde el narrador le cuenta a David la historia de sus propios orígenes: desde el noviazgo de sus padres, pasando por su nacimiento y hasta la relación actual entre el capitán y el niño, cuya separación —al tener que ir David a la escuela— pone fin a la novela. Así pues, David está implicado en la historia a varios niveles. La historia se le cuenta a él, pero como se remonta a antes de que él existiera, tiene que desaparecer para ser contada:

> Mientras entro en la sala de fumadores del club, hay que concebir a David desapareciendo hasta la nada. [Barrie, 1902, en línea.]

Al final, el libro se concibe como una especie de sustituto, no sólo de David, que se va al colegio, sino también de Timothy, el niño inexistente del capitán. Esto puede resultar contradictorio, pero como concluye Jacqueline Rose, toca la fibra sensible de lo que significa hablar de un niño que se mantenga en ese estado para siempre. Como demuestra *The Little White Bird*, sólo hay dos maneras de asegurarse de esto: que el niño muera temprano o escribir sobre él, para convertirlo en el personaje que luego se mostrará encantado de escuchar sus propias historias (Rose, 1993).

Peter Pan nace como un cuento para David en un entorno en el que ya todo el mundo conoce al personaje. Se asume que todos los niños que pasean por los jardines de Kensington saben perfectamente quién es. Barrie se desvincula de su creación desde sus comienzos, como si fuera un mito preexistente. Así pues, los Darling conocen a Garfio y su temible reputación —aunque el lector no tenga referencias externas que justifiquen el terror— y el narrador de la novela se permite anticipar los acontecimientos, como si ya todos supiésemos lo que va a pasar (y el cuento estuviese a la altura de *Blancanieves* o *La Cenicienta* en cuanto a popularidad). Esto, evidentemente, tiene que ver con el hecho de que la novela es posterior a la obra de teatro y la gente ya la había visto pero, fundamentalmente, aporta mitificación a la labor de Barrie como escritor. Una cualidad que se observa, sobre todo, en su propuesta para un guión de cine (1924), cuyas acotaciones, por ejemplo, aluden a «ese incidente tan popular» o «el momento preferido» de su historia.

Dice Bettelheim que un buen cuentacuentos debe añadir sus propios elementos a la narración, para que los oyentes encuentren mayor significado. Hay que contar las historias de acuerdo con lo que estos sienten internamente que va a suceder: proporcionar una experiencia compartida (Bettelheim, 1997). Y esto es precisamente lo que hace Barrie. Según Anthony Lane, el autor consigue una alquimia poco frecuente e imposible de planear o predecir: inventó un mito. La idea de Peter parece haber estado revoloteando durante todos los tiempos —como una constante de la humanidad— y lo único que tuvo que hacer Barrie fue desperezarse y arrancar al chico del aire (Lane, 2004).

Sin embargo, en el caso de Barrie, sí parece que planeó crear un mito. Así, por ejemplo, la casa de los Darling, que en la novela tiene una dirección concreta (el número 14) en la obra de teatro pasa a convertirse…

> Es lo que llamamos la casa de los Darling, pero podéis ponerla donde os venga en gana y, si creéis que se trata de vuestra casa, a lo mejor hasta tenéis razón. Va errando por Londres en busca de cualquiera que la necesite […]. [Barrie, 1999, 32.]

… motivando así la universalización y el carácter utópico de la historia.

El dios Pan

Como explicaba Mircea Eliade, un mito requiere personajes sobrenaturales, a quienes los humanos puedan observar con temor reverencial (Eliade, 1963). Y cuando Barrie bautizó a su criatura, ya estaba otorgándole unas dimensiones mitológicas evidentes. Peter Pan clama la mortalidad de los hombres con su primer nombre y la inmortalidad de los dioses con el segundo. Originario de Arcadia, Pan es la deidad de pastores y rebaños. Se le representa como un espíritu, mitad cabra mitad hombre, con una flauta de lengüeta, un cayado y una corona de hojas de pino. Pan tiene el don del ingenio mental y la agilidad física. Así, amante de la naturaleza, su mayor diversión es corretear por los bosques solitarios sin que nadie lo moleste. A pesar de disfrutar de la soledad, a Pan le gusta la compañía, la música, el baile, el desenfreno (de ahí la palabra

«pánico») y sobre todo, el sexo. Este dios, a diferencia de su posterior tocayo, tiene una ardiente reputación —e incluso es famoso por entregarse a los placeres solitarios una vez que se frustran sus persecuciones a ninfas y chicos—. Para Ovidio, Pan representa la masculinidad brutal de la precivilización. Y según un himno homérico, su padre, Hermes, le llama así porque hace feliz a todo aquel que lo rodea (en griego, *Pan* significa «todo») (Grimal, 1996).

Los atributos de Pan van cambiando según las épocas. Así, durante el Romanticismo es sobre todo símbolo de la naturaleza, y a finales del siglo XIX, metáfora de la juventud y vitalidad de su tiempo. En 1886, el poeta irlandés W. B. Yeats escribía *The Stolen Child (El niño robado)*, una reinterpretación del Pan de la antigüedad y una historia parecida a la que no mucho tiempo después, contaría Barrie. El estribillo del poema dice así:

¡Vete, oh niño humano!
A las aguas y a la naturaleza
Con un hada de la mano
Pues en el mundo hay muchas más lágrimas de las
/ que puedas imaginar.

El tercer capítulo de *Peter y Wendy* se titula «Come away, come away!» (como el primer verso de la estrofa) y hace alusión a los hechizos del país de las hadas, sugiriendo que Peter podría ser un ladrón de niños y el cuento de que los salva de los carritos, una de sus mentiras. Peter Pan se parece a las hadas sobre las que escribe Yeats, seductoras y malévolamente atractivas, imposibles de rechazar.

En los jardines de Kensington, Peter estaba más cerca de su antepasado mitológico: tenía una cabra, tocaba la flauta y no buscaba solamente a una madre en las figuras femeninas. Además, también se mostraba vinculado al Romanticismo en su afán de dormir arropado en un billete de cinco libras que había pertenecido al poeta Percy B. Shelley. En las versiones posteriores del personaje, Peter fomentará otros rasgos del dios ancestral, como su pasión por el liderazgo, su espíritu aventurero y el deseo que suscita en los demás —relacionado con esa capacidad de bienestar que le concedía Ovidio— y también con la catastrófica fascinación que le

atribuye Yeats.

En realidad —establece el crítico Angus Stewart— Pan siempre estuvo allí y Peter Pan, en cuanto a sus raíces míticas se refiere, también. La posterior adición del capitán Garfio (recordemos que no aparecía en las *Fairy Notes*) explica que nunca conozcamos la razón por la que vive en el País de Nunca Jamás: si es por exilio o elección. Garfio, como antagonista, no posee unos antecedentes tan marcados, pero el vil gancho que le acompaña era uno de los atributos del dios Pan, que lo utilizaba para pastorear a sus rebaños… algo que vuelve a sugerirnos el desdoblamiento del personaje (Stewart, 1998).

Las americanas Donna White y Anita Tarr se muestran más escépticas en cuanto a las dimensiones mitológicas del joven. Según ellas, Peter se llama Pan por su asociación a la «panto» (pantomima) y Garfio lo odia no por nada en concreto, sino porque así lo dictaminaban las normas del género inspirado en la *comedia dell' arte*. Garfio es el equivalente a Pantalone (el hombre perverso), que perseguirá incansablemente a Arlequín (el joven payaso) pase lo que pase. No hay más misterio: así era la pantomima de la época y punto (White, Tarr, 2006).

Un mito de creación

Sin embargo, desde el momento en que Barrie, en 1928, declara

> admito, incómodo, no tener recuerdo alguno de haber escrito la obra. [Barrie, 1995, 76.]

Peter Pan adquiere una nueva cualidad, ajena a sus otros textos y propia, como es la falta de autoría, de un personaje mítico: nadie debe tocarle jamás.

> *[Wendy] se levanta de la cama para ir a abrazarlo, pero él retrocede; ignora por qué, pero sabe que tiene que retroceder.*
>
> PETER. No debes tocarme.
> WENDY. ¿Por qué?
> PETER. Nadie debe tocarme jamás.
> WENDY. ¿Por qué?
> PETER. No lo sé.

En la obra nadie le toca en ningún momento.
[Barrie, 1999, 52.]

Según el biógrafo Roger Lancelyn Green, estos diálogos se incorporaron, simplemente, para lucimiento de la actriz Jean Forbes-Robertson, el Peter más espeluznante y sobrenatural que hasta ahora ha habido en escena. Muchos directores lamentaron el cambio que, Hollindale, sin embargo, aplaude. Un Peter que se resiste al contacto físico, estando siempre aislado de los mortales, le da más personalidad y aporta tensión a los momentos de acercamiento —tanto con Wendy como con Garfio— a lo largo de la obra (Hollindale, en Barrie, 1995).

Añadir este detalle en la versión que Barrie se decide a publicar tras negarse repetidas veces resulta significativo. Nadie puede tocar a Peter Pan porque es diferente a los demás, porque a lo mejor está muerto, porque forma parte de la imaginación, porque, como es un arrogante, no le da la gana. Por lo que sea. El caso es que en 1928 tanto George como Michael Llewelyn Davies, los hermanos más cercanos al autor —y los únicos que podían tocar su alma— están muertos y James Barrie comienza a identificarse con su personaje más que nunca, haciendo de él todo un mito de creación.

Como analiza Jack, las bases de esta creación mítica existen desde la primera concepción del bebé Peter Pan. Ya en *The Little White Bird* se hablaba de un mito prenatal: la isla de los pájaros donde se «creaban» los niños antes de enviarles con sus padres. Luego, en la primera escena de la obra de teatro, Wendy y sus hermanos juegan a papás y mamás. Wendy llega a la isla —ideada por Peter a su gusto— como creadora de historias. Peter y Wendy juegan a ser los padres de los niños perdidos. Peter Pan crea las aventuras que vive y los cuentos que se contarán sobre él. Wendy se convertirá en una madre, creando una vida real, y será la creadora de la leyenda del niño eterno que generación tras generación irá recogiendo a aquellos que más necesiten las virtudes de la imaginación (Jack, 1991).

Barrie no quería fijar su texto porque estaba continuamente cambiando, evolucionado, siendo creado de nuevo, tal y como sucedía con los cuentos tradicionales y los mitos: el consenso de muchas mentes que han contado una misma historia generación tras generación. Barrie reescribía la obra de forma obsesiva, de manera

que verla cada año supusiera una emoción nueva. Además, siempre había algo que añadir para mejorar a los personajes (un monólogo final que ennoblece a Garfio, el hecho de que a Peter nadie le pueda tocar); arreglar un detalle aparentemente insignificante (en la primera versión, aparte de pedir pensamientos felices, Peter Pan sólo frotaba los hombros de los niños Darling para que volaran, pero tras múltiples accidentes porque los pequeños espectadores de la obra también lo intentaban, Barrie añadió la necesidad de ser rociado con polvo de hada), o darle más emoción a una escena (funciona mejor que sean Peter y Wendy los que están a punto de morir en la roca de la laguna de las sirenas, y no sólo él).

Mientras él reescribía, otros se aprovechaban (con su consentimiento) del éxito del personaje: Daniel S. O'Connor, con *Peter Pan Keepsake* (1907); Daniel S. O'Connor y Alice Woodward, *The Peter Pan Picture Book* (1907); Oliver Herford, *The Peter Pan Alphabet Book* (1909); G. D. Drenan, *Peter Pan, His Book, His Pictures, His Career, His Friends* (1909). Por otro lado, en 1921 y 1926, May Byron reescribiría las versiones más famosas de la novela —*J. M. Barrie's Peter Pan & Wendy. Retold by May Byron for Boys and Girls* y *J. M. Barrie's Peter Pan & Wendy Retold for Little People*— donde eliminaba la mayoría de los comentarios del narrador y unificaba la curiosa voz narrativa.

Como concluye Jacqueline Rose, Barrie hace un mito de su criatura simplemente porque Peter Pan fue creado antes de que él lo hubiese fijado sobre el papel; y luego reescrito una vez que su verdadero autor ya se hubiese decidido a hacerlo. Un caso verdaderamente extraordinario, y con pocos precedentes (Rose, 1993). Incluso el propio Barrie siguió reescribiéndose a sí mismo. En 1926 escribía el relato «The Blot on Peter Pan» («La mancha de Peter Pan»), donde el narrador explica a un grupo de niños que su personaje, Peter Pan, está basado en su relación con un niño llamado Neil. En la historia, se implica que escribir es un acto de rivalidad con el niño: la verdad, o la mancha de Peter Pan, es su chulería al tratar de competir con el autor y superarle como escritor. Un total y absoluto duelo de egos (Barrie, en Asquith, 1926).

Por otro lado, en abril de 1920, se estrenaba en el teatro Haymarket de Londres *Mary Rose*: en muchos aspectos, una versión

más siniestra de *Peter Pan*. Aquí también hay una isla encantada, un niño perdido, unos padres desconsolados y una joven que nunca crece. El tono general, sin embargo, no pretende ser alegre, sino que es más bien melancólico y extraño, incluso terrorífico, ya que la obra está basada en las antiguas leyendas escocesas que Barrie había oído de pequeño, donde los mortales eran transportados al mundo de las hadas y volvían años más tarde sin saber dónde habían estado (Barrie, 1995).

Barrie pasó sus últimos años sumido en una depresión. Ninguna de sus otras obras tuvo demasiado éxito y la muerte de sus personas más cercanas[37] le impidió desarrollar el ímpetu demostrado con su más preciada creación. En 1936, escribía su última obra, en la que las hadas malévolas que se habían llevado a su hermano muerto se lo devolvían, por lo menos, en el título. *The Boy David (El niño David)*, donde revisita la leyenda bíblica de David y Goliat, pasa sin pena ni gloria por los escenarios londinenses, acostumbrados desde hace tiempo a representar a Barrie sólo por su éxito de antaño.

El escritor pasó su vida buscando el secreto de la inmortalidad, y lo encontró; tanto para él, como para Peter, Wendy, los niños perdidos y Garfio. J. M. Barrie muere el 19 de junio de 1937 y es enterrado en Kirriemuir junto a su familia. Antes, no obstante, se ocupó de darle una nueva dimensión mitológica a su hijo literario: donó todos los derechos de *Peter Pan* al Hospital Infantil Great Ormond de Londres, de modo que siempre fueran los niños —generación tras generación— los que se beneficiaran de sus alas[38].

En el obituario del *Daily Telegraph*, se publicó:

> J. M. Barrie no le debía nada a nadie ni a ninguna escuela […] No era un gran artista, aunque el crítico más sensato supiera que también lo era… pero como un hombre que tenía visiones. [Birkin, 1979, 3.]

La fascinación del mito

Al igual que Charles Dickens declaraba haber estado profundamente enamorado de Caperucita Roja cuando era niño, la escritora de literatura infantil Terri Windling afirma que su gran amor de juventud fue Peter Pan… Y los primeros amores nunca se olvidan, o si no, que se lo digan a Wendy, a quien Windling odiaba

a la vez que jugaba a ser ella, en un doble juego constante en el que no sabía muy bien con quién identificarse. ¿Podría tener algo que ver esta ambigüedad con su pasión por el personaje? (Windling, 2004).

El crítico Humphrey Carpenter se pregunta la razón por la que el sueño privado y medio alocado de un individuo tan extraño fascina a tanta gente; por qué se convirtió en tan poco tiempo en uno de los inmortales de la literatura. Su conclusión es que Peter Pan es un héroe tan arquetípico que uno casi puede llegar a creer que Barrie, efectivamente, no tuvo nada que ver en su concepción. No parece la invención de un escritor, sino un personaje mitológico: un dios (Carpenter, 1985).

Para seguir contestando a esta pregunta, recojo las opiniones de varios estudiosos de la obra. El interés por el personaje, como por el mismo autor, despliega una enorme variedad de facetas. Peter Hollindale, por ejemplo, cree que su permanencia se debe, en parte, a un conflicto entre impulsos y necesidades, reflejando un conflicto existente en el ser humano, ya sea de niño o de adulto. John Rowe Townsend apunta a que la idea de un niño que nunca crece carece de atractivo para los más pequeños, porque estos pretenden y quieren crecer. Hollindale está de acuerdo, pero también —piensa— quieren seguir siendo niños o, al menos, aprovecharse de los privilegios del adulto mientras lo son. Esta es la opción que Peter elige en su perpetuidad, donde todo gira en torno a una cuestión de poder. La rebeldía de Peter es graciosa, valiente, estimulante y ofrece una huida quimérica a un sueño imposible. Sin embargo, su resistencia también es trágica, inmune a los ritmos del tiempo —y es en este conflicto constante donde reside la magia del personaje— (Hollindale, en Barrie, 1995).

Karen McGavock (en White, Tarr, 2006) sigue la corriente de pensamiento del anterior: el enigma de la existencia de Peter se explica por la falta de estabilidad de su autor: su deseo de librarse de la responsabilidad y permanecer intocable. El hechizo que Peter Pan sigue provocando se debe a su estado de alteración constante. Algo a lo que ayuda, añade Jacqueline Rose, la variedad de formatos que contribuyen a la autenticidad de la historia (Rose, 1993).

Jack Zipes, por su parte, cree que el éxito de Peter Pan se debe a

la intensa rebeldía que poseen los héroes infantiles que surgen en la misma época: Huckleberry Finn (Mark Twain, 1884) y Dorothy Gale (Frank L. Baum, 1900). Huck prefiere ir al infierno que volverse civilizado, mientras que Dorothy rechaza regresar a Kansas en la sexta novela de la saga de Oz y se queda en la Tierra Esmeralda toda su vida (Zipes, 1994).

Otros autores subrayan la pasión y el sufrimiento que, inevitablemente, conlleva esta obra. Barrie se molesta —piensa Amy Billone— en hacernos conscientes de que sus personajes se corresponden a niños reales. Y refleja el alejamiento de la infancia de estos con tal pasión que el lector siente un profundo anhelo aunque nunca está seguro de quiénes eran estos niños o cómo o por qué desaparecieron. El factor por el que Peter Pan nos fascina es por la verdad que subyace bajo sus páginas, el dolor y el deseo hacia la infancia eterna (Billone).

Para Donna White y Anita Tarr (2006), Peter Pan permanece vivo en la actualidad porque habla con nostalgia del deseo por mantener a los niños como tal. Existe un tremendo contraste entre la muerte de David, George y Michael —que los mantiene siempre jóvenes— y el deseo de que hubiesen seguido vivos. *Peter Pan* posee elementos trágicos y, como adultos, nos identificamos con Wendy que lo mira con lágrimas en los ojos. Peter Pan no nos quiere y no nos recuerda, y por eso, exactamente, nosotros lo amamos y recordamos: porque sabemos lo que se está perdiendo. No podemos entender a Peter en plenitud, pero siempre se queda, de alguna manera, en nuestras almas.

Anthony Lane (2004), por su parte, defiende que la conquista de Peter Pan se debe a la enorme e inexplicable infelicidad que el autor vuelca en sus páginas. Para alcanzar dimensiones míticas, tiene que haber un sufrimiento que inspire, que proclame la autenticidad de lo que se cuenta.

Daphne du Maurier (1970), en cambio, admira la capacidad de Barrie para conseguir que cada niño piense que Peter Pan es una criatura de su propia invención, algo que les pertenece. Y esto, opina la novelista, es una parte fundamental de la infancia.

Peter Pan, evidentemente, también despierta sentimientos negativos. J. K. Rowling, por ejemplo, al intentar un entrevistador comparar a su Harry Potter con el niño eterno, declaraba que este le

parecía un siniestro con pocas hormonas (*BBC Newsnight*, 2003). Puede ser, pero el caso es que Peter Pan ha pasado a convertirse en un miembro del inconsciente colectivo que muchos otros se han decidido a revisitar.

La creación de un mito

En su famoso ensayo *Mitologías*, el estructuralista Roland Barthes expone que lo que le da valor o significado a un mito es la concepción que le otorga su creador: la forma de un mito, pues, está totalmente al servicio del concepto. El mito, opina Barthes, no es más que un discurso manipulado (Barthes, 1973) y es dentro de esta manipulación, desde mi punto de vista personal, donde está precisamente la magia del personaje.

Además de un personaje de cuento o una criatura de dimensiones míticas, Peter Pan reúne todas las características del héroe trágico. Como Edipo (con quien tanto se le compara por otros motivos), Orestes o incluso Hamlet. La tragedia de la existencia de Peter lo expone como una reflexión sobre los límites de la naturaleza humana que todos, en algún momento, hemos soñado con poder traspasar. A pesar de ser un indolente, admiramos a Peter Pan por su valentía y su insistencia en no echarse para atrás en su decisión. Aparte, nada nos parece más terrible que ser abandonados, y la soledad de Peter Pan nos hace pensar en el privilegio de nuestra situación… aunque tengamos que hacemos viejos y morir.

Peter Pan tiene la extraña capacidad de suscitar nuevas preguntas cada vez que se lee, lo cual muy probablemente lo hace atractivo para recrearlo y tratar de contestarlas, tal y como se intenta hacer en este trabajo. ¿Quién es realmente Peter Pan? ¿Por qué es eternamente joven? ¿Por qué si sabemos que no puede morir nos emociona que venza a Garfio una y otra vez? Peter Pan despierta tanto anhelo en el espíritu y desprende una pasión tan singular que uno siempre se lo va a plantear.

Sobre todo, la magia de Peter Pan se debe a su cualidad de fantasía compensatoria. Barrie cuenta en la novela que la mayoría de los niños perdidos se casaron con sus heroínas favoritas de la ficción y él, de manera similar, consiguió triunfar ante los demás

creando a un personaje, espejo de sí mismo, que lo compensaba de todo el sufrimiento del mundo real. En Nunca Jamás, Barrie podía contar todos los cuentos que quisiera, los interlocutores no iban a crecer para abandonarle, y si no estaba desarrollado sexualmente, no era un problema primordial. Como especifica Stanislaw Lem,

> de las situaciones reales uno puede en realidad escaparse; pero de aquellas imaginadas, sin embargo, no hay salida. [Lem, 1979, 23.]

Atrapado en su fantasía compensatoria, Peter Pan es tan importante para el autor que desprende un contagioso anhelo especial. Todos queremos escapar, fantasear y a lo mejor quedarnos allí con él.

El 9 de mayo de 1904, en un discurso a la *Royal Literary Fund*, Barrie exponía:

> Me imagino que son gajes del oficio este de imaginarse cosas, pero lo cierto es que no estoy seguro de si estamos aquí realmente o si es sólo el capítulo de un libro. Si, efectivamente, es el capítulo de un libro, me pregunto quién —de entre todos nosotros— lo está escribiendo; y quien quiera que sea, el cielo lo sabe, le deseo suerte para el brete de la primera línea. [Barrie, 1938.]

Para que después de la primera línea la cosa funcione, la historia debe percibir las aspiraciones y prejuicios, los terrores y anhelos de su audiencia. Como he dicho, para que el cuento cautive a los que escuchan debe provocar placer, risas o lágrimas. Por eso, nuevos cuentacuentos querrán recuperar a Peter Pan y darle la segunda oportunidad que a Barrie, y a Solomon Caw, les habría gustado tener.

> ¡Ay, Peter! Quienes cometen un grave error deberían aprovechar mejor la segunda oportunidad. Pero tenía razón Solomon: al menos para la mayoría de nosotros, jamás se presenta una segunda oportunidad. Cuando llegamos a la ventana era la hora de cierre, y ante ella se habían alzado para siempre barrotes de hierro. [Barrie, 2001, 69.]

En el caldero de las historias —como lo llama Tolkien— se van añadiendo nuevos ingredientes según pasa el tiempo. E igual que los cuentos de hadas se han contado durante siglos, Peter Pan se empezó a contar —en un parque— una mañana de principios del

siglo XX para ser retomado por muchas otras voces tras la muerte de su autor.

Peter Pan es un bebé de una semana que no puede o no quiere crecer. Es David Barrie que, con la muerte, alcanza la asombrosa virtud de permanecer eternamente joven. Es Timothy, el hijo ficticio del capitán W.; George Llewelyn Davies; Michael Llewelyn Davies. Es un náufrago; un preadolescente confuso que odia a las madres y a las niñas que le desean; un chico cruel y cobarde. Además, es héroe y villano; un niño eterno y un niño muerto; amo y creador a la vez que personaje en conflicto narrativo, debatiéndose entre ser el protagonista de un cuento de hadas o un mito.

Peter Pan, como su sobrenombre griego indica, cumple todos estos roles y más: lo que se quiera soñar para él. Y desde 1937, vuela libre por el aire para que cualquiera que lo desee se desperece, lo agarre de un ala y lo vuelva a imaginar.

Apéndices

El cuento de Peter Pan

En Londres, a principios del siglo XX, Wendy, John y Michael Darling están a punto de irse a dormir bajo la tutela de Nana, un perro Terranova que hace las veces de perfecta niñera. Los padres, Mary y George Darling, tienen una cena y van a salir, pero ella está preocupada. Hace pocos días, mientras dormitaba en el cuarto de los niños, le pareció ver a un intruso entrar por la ventana. Nana, muy intuitiva, la había cerrado tan bruscamente que la sombra del extraño se había quedado enganchada. Al principio, la señora Darling había pensado que no podía ser más que un sueño, pero lo cierto es que tenía un vago recuerdo de este niño con cara de elfo… Y la sombra está guardada en un cajón… Su esposo, un banquero con poco lugar en la cabeza para las fantasías tontas que, sin duda, les habrá inculcado la niñera perro, no piensa renunciar a la fiesta. Tras pelearse con Nana y los niños por lo que considera una broma —intenta hacerle tragar a la perra una medicina que él detesta— ata a la niñera en el jardín y se marcha con su esposa, quedando los niños solos… y muy enfadados con el estúpido de su padre.

Wendy se despierta con el llanto de un niño misterioso que intenta pegarse la sombra —encontrada por un hada diminuta llamada Campanilla— con jabón. Los dos se presentan muy formales y Wendy le cose la sombra mientras Peter Pan, pues así se llama el niño, le explica que se escapó de casa hace un montón de lunas para irse a vivir al País de Nunca Jamás. Allí es el líder de los niños perdidos: los bebés que se caen del carrito cuando la niñera no los vigila. Si a los siete días nadie los reclama, Peter Pan se los lleva con él a su casa subterránea… Pero se sienten muy solos. No tienen compañía femenina, ni a nadie que les cuente cuentos. Peter suele acercarse a la ventana de los Darling para escucharlos y le pregunta a Wendy el final de *La Cenicienta*. Ha de marcharse corriendo para contárselo a los demás. Wendy, que se ha quedado

fascinada con Peter, le pide ir con él. ¡Ella se sabe un montón de cuentos! ¡Podría contarles todos los cuentos del mundo! Peter, pues, explica a los tres hermanos el secreto para volar —pensar en algo maravilloso tras ser rociados con polvo de hada— y todos se marchan volando al País de Nunca Jamás, segundos antes de que vuelvan los padres, alarmados porque Nana ha roto su cadena y se ha ido a buscarles a la fiesta.

En el País de Nunca Jamás los niños londinenses viven incontables aventuras con Peter Pan, el hada Campanilla y los niños perdidos. Se enfrentan al legendario capitán Garfio y a los piratas; conocen a los indios de la tribu piccaninny, liderados por la princesa Tigridia; y alternan con sirenas, pájaros y animales de la isla, entre ellos el cocodrilo que se comió la mano derecha de Garfio y a quien persigue eternamente al son del tic-tac de su reloj, para acabar de devorarle. Sin embargo, el encantamiento de los niños se rompe cuando una noche Wendy cuenta una historia diferente a las habituales: un cuento en el que Peter Pan como protagonista (son sus preferidos, le encantan sus propias aventuras) se lleva a tres hermanos de Londres a un mundo maravilloso donde se encuentran con una especie de nueva familia y son más o menos felices. Wendy, aterrada, descubre que sus hermanos —al igual que el resto del público— lo consideran una ficción. Apenas recuerdan su vida real, con sus padres, su casa y Nana, y decide que ha llegado el momento de marcharse. Ya han tenido suficiente: sobre todo ella, cuyos intentos frustrados de acercamiento amoroso a Peter Pan resultan ser totalmente inútiles, ya que el niño sólo la desea como madre.

Los niños Darling, pues, comienzan el camino de vuelta a casa junto a los niños perdidos, a quienes han convencido para regresar con ellos. Pero Garfio lleva a cabo una inteligente maniobra y sorprende a los indios que están protegiendo la casa subterránea de Peter Pan de modo que capturan a todos los niños, menos a su líder. Un asunto que a Garfio no le preocupa en exceso porque ha echado veneno en su medicina y sólo es cuestión de tiempo que la tome. Sin embargo, Campanilla la toma en su lugar, y le salva. Tras conseguir resucitarla con la ayuda de los niños del mundo real que creen en las hadas, Peter acude al rescate de los demás, a punto de ser vilmente ejecutados. En la batalla final, los piratas mueren o abandonan el buque y Peter Pan obliga a Garfio a caminar por su

propia pasarela para caer, inevitablemente, en las fauces del cocodrilo.

Wendy, John y Michael regresan a Londres con los niños perdidos, a quienes adoptan el señor y la señora Darling. Peter Pan, terriblemente solo bajo su aparente firmeza, se niega a seguir el mismo destino que los demás. No quiere crecer para convertirse en un hombre con barba, traje oscuro y maletín. Quiere ser un niño para siempre. La señora Darling, entonces, llega a un acuerdo con Peter: Wendy podrá volar al País de Nunca Jamás dos semanas al año, para ayudarle con la limpieza general. Peter promete volver a buscar a Wendy cada primavera pero, después del primer año, se le olvida.

Pasa un tiempo. Mucho tiempo. La próxima vez que Peter vuelve con la intención de llevarse a su chica predilecta, Wendy es una mujer adulta, casada y con una hija pequeña. Peter está convencido de que sólo ha pasado un año desde su última visita, no tiene memoria. Se ha olvidado de Campanilla, de los niños perdidos, incluso de Garfio… Pero nunca de ella, mamá Wendy. Por otro lado, todos los demás niños se han convertido en adultos y también se han olvidado de Nunca Jamás y de Peter. Pero Wendy, no. Ella lo ha seguido esperando todos estos años. Triste porque ella ya no puede volar, deja que su hija Jane se marche con Peter para vivir su misma experiencia. Y así será, generación tras generación, para que la isla de la infancia impregne de alguna manera a aquellos que no tienen más remedio que convertirse en adultos.

Obra completa de J. M. Barrie

Teatro[39]

1891

Becky Sharp.
Ibsen's Ghost.
Richard Savage (en colaboración con R. B. Marriott Watson).

1892

Walker; London.

1893

Jane Annie (con Arthur Conan Doyle).

1894

The Professor's Love Story.

1897

The Little Minister.

1900

The Wedding Guest.

1902

Quality Street.
The Admirable Crichton.

1903

Little Mary.

1904

Peter Pan.

1905

Pantaloon.
Alice Sit-by-the-Fire.

1906

Josephine.
Punch.

1908

What Every Woman Knows.

1910

Old Friends.
The Twelve Pound Look.
A Slice of Life.

1912

Rosalind.

1913

The Will.
The Adored One.
Half an Hour.
The Dramatists Get What They Want.

1914

Der Tag.

1915

The New Word.
Rosy Rapture, Pride of the Beauty Chorus.

1916

A Kiss for Cinderella.

1917

*Seven Women (*versión revisada de *The Adored One).*
The Old Lady Shows Her Medals.
Dear Brutus.

1918

A Well Remembered Voice.

1920

The Truth About The Russian Dancers.
Mary Rose.

1921

Shall We Join The Ladies?

1927

Barbara's Wedding.

1936

The Boy David.

Novelas

1888

Better Dead.
Auld Licht Idylls.
When a Man's Single.
An Edinburgh Eleven.

1889

A Window in Thrums.
My Lady Nicotine.

1891

The Little Minister.
Sentimental Tommy.
Margaret Ogilvy.
Tommy and Grizel.

1902

The Little White Bird.

1911

Peter and Wendy.
The Greenwood Hat.
Farewell Miss Julie Logan.

Otros

Courage (recopilación de discursos)

Bibliografía

ADDISON, Joseph y Richard Steele, en *Spectator*, Oxford, Clarendon Press, n.66, 16/05/1711. [Consulta en línea: http://meta.montclair.edu/spectator/text/may 17117no66.html]

ASQUITH, Cynthia Mary Evelyn, *The Treasure Ship. A Book of Prose and Verse*, Londres, Partridge, 1926.

ATKINSON, Julia D., «100 Years of Peter Pan… or, Do You Really Want to Believe in Fairies?», en *British Theatre Guide*, Londres, 28/09/2004. [Consulta en línea: http://www.britishtheatreguide.info/articles/280904a.htm]

BARRIE, James Matthew, *Notebooks*, Yale University, Beinecke Library, 1885-1888. [Consulta en línea: http://www.jmbarrie.co.uk/j mb/?mode=notebooks]

—*Tommy and Grizel*, Londres, Hodder & Stoughton, 1896.

—*Margaret Ogilvy*, Londres, Hodder & Stoughton, 1897. [Consulta en línea: http://www.jmbarrie.co.uk/jmb/?mode=margaretogilvy].

—*The Boy Castaways of Black Lake Island*, Yale University, Beinecke Library, 1901. [Consulta en línea: http://jmbarrie.co.uk/pp_index.html (en construcción)]

—*The Little White Bird*, Londres, Hodder & Stoughton, 1902. [Consulta en línea: http://www.jmbarrie.co.uk/jmb/?mode=littlewhitebird#].

—*The Fairy Notes*, Yale University, Beinecke Library, 1903. [Consulta en línea: http://jmbarrie.co.uk/pp_index.html (en construcción)]

—*Anon: a Play*, Yale University, Beinecke Library, 1904. [Consulta en línea: http://www.jmbarrie.co.uk/ peterpan/?mode=anon.]

—*Courage*, Toronto, Hodder & Stoughton, 1922. [Consulta en línea: http://www.classic-literature.co.uk/scottish-authors/james-

barrie/courage/]
—*Scenario for a proposed film of Peter Pan*, Yale University, Beinecke Library, 1924. [Consulta en línea: http://geocities.com/ emruf/ pan.html]
—«The Blot on Peter Pan», en Asquith, Cynthia M. E. (editora), *The Treasure Ship. A Book of Prose and Verse*, Londres, Partridge & Co., 1926.
—*Margaret Ogilvy*, Londres, Hodder & Stoughton, 1931.
—*McConnachie and J. M. B. Speeches by J. M. Barrie*, Londres, Peter Davies, 1938.
—*Peter Pan and Other Plays* (introducción de Peter Hollindale), Oxford, University Press, 1995.
—*Peter Pan* (traducción de Nazaret de Terán Bleiberg), Madrid, Alianza, 1997.
—*Peter Pan* (traducción de César Palma), Madrid, Siruela, 1999.
—*Farewell Miss Julie Logan. A Barrie Omnibus* (introducción de Andrew Nash), Edimburgo, Canongate, 2000.
—*Peter Pan. Peter Pan en los jardines de Kensington. Peter Pan y Wendy* (traducción de Joan Rimbau), Barcelona, Edhasa, 2001.
BBC Newsnight, «El futuro de Harry Potter», Londres, 20/06/2003. [Consulta en línea: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/news id_3008000/ 3008244.stm]
BARTHES, Ronald, *Mythologies*, Londres, Granada, 1963.
BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1997.
BIRKIN, A., *J. M. Barrie and The Lost Boys. The Love Story that Gave Birth to Peter Pan*, Nueva York, Clarkson N. Potter, 1979.
—*Introduction to the Yale Edition of J. M. Barrie and the Lost Boys*, Boston, Yale University Press, 2003. [Consulta en línea: http://www.jmbarrie.co.uk/?mode=introduction]
CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Londres, Fontana Press, 1993.
CARPENTER, Humphrey, *Secret Gardens*, Londres, Allen & Unwin, 1985.
DAICHES, David, «The Sexless Sentimentalist», en *The Listener*, 12 de mayo de 1960.
DAVIS, Tracy C., «Do You Believe in Fairies? The Hiss of Dramatic Licence», en *Theatre Journal*, volumen 57, número 1, 2005,

páginas 57-83.
DENNETT, Daniel, *Consciousness Explained*, Londres, Penguin, 1993.
DUFFY, Maureen Patricia, *The Erotic World of Faery*, Londres, Hodder & Stoughton, 1972.
DU MAURIER, Daphne, *Gerald*, Middlesex, Penguin Books, 1970.
EGAN, Michael, «The Neverland of id. Barrie, Peter Pan, and Freud», en *Children's Literature*, núm.10, 1982, páginas 37-55.
ELIADE, Mircea, *Myth and Reality*, Nueva York, Harper & Row, 1963.
ERIKSON, Erik, *Identidad, juventud y crisis*, Buenos Aires, Paidós, 1974.
FERGUSON, Gillian, «On the Never, Never», en *The Scotsman*, Edimburgo, 27 de diciembre de 1994.
FOSTER, Shirley y Judy SIMMONS, *What Katy Read. Feminist Rereadings of «Classic». Stories for Girls*, Londres, MacMillan, 1995.
FREUD, Anna y Dorothy BURLINGHAM, *La guerra y los niños*, Buenos Aires, Paidós, 1983.
FROUD, Brian, David LACKIN, y Alan LEE (editores), *Hadas*, Madrid, Mondadori, 1983.
FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Nueva York, Atheneum, 1966.
GEDULD, Harry M., *Sir James Barrie*, Nueva York, Twayne, 1971.
GOPNIK, Adam, «Magic Kingdoms», en *The New Yorker*, Nueva York, 9/12/2002. [Consulta en línea: http://www.newyorker.com/archive/2002/12/09/021209crbo_booksl]
GREEN, Roger Lancelyn, *Fifty years of Peter Pan*, Londres, P. Davies, 1954.
GREGORY, John, *A Father's Legacy to his Daughters*, Londres, Cadell, 1762.
GRIMAL, Pierre, *The Dictionary of Classical Mythology*, Oxford, Blackwell, 2000.
GUBERN, Román, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002.
JACK, Ronald D. S., *The Road to the Never Land. A reassessment of J. M. Barrie's dramatic art*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1991.
KILEY, Dan, *The Peter Pan Syndrome. Men Who Have Never Grown Up*, Nueva York, Avon, 1984.
JUNG, Carl Gustav, *Encuentro con la sombra*, Barcelona, Paidós, 1994.

KINKAID, James Russel, *Child-loving. The Erotic Child and Victorian Culture*, Nueva York, Routledge, 1992.

KIRKPATRICK, Daniel Lane (editor), *Twentieth Century Children's writers* (prefacio de Naomi Lewis, «J. M. Barrie»), Londres, Macmillan Press, 1978.

KOSOFSKY SEDGWICK, «The Beast in the Closet», en LODGE, David y Nigel WOOD (editores), *Modern Criticism and Theory: a Reader*, Londres, Pearson, 2000.

LAING, Ronald David, *El yo dividido*, México, Fondo de Cultura económica, 1964.

LANE, Anthony, «Lost Boys. Why J. M. Barrie created Peter Pan», en *The New Yorker*, 22 de noviembre de 2004. [Consulta en línea: http://www.newyorker.com/archive/2004/ll/22/041122 crat_atlarge]

LEM, Stanislaw, *A Perfect Vacuum*, Londres, Seeker & Warburg, 1979.

LODGE, David, *Consciousness and the Novel*, Londres, Penguin, 2002.

LURIE, Alison, *No se lo cuentes a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.

MACKAIL, Denis, *The Story of JMB*, Londres, Peter Davies, 1941.

MARCO TELLO, Pilar, *Motivación y creatividad en la preadolescencia*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1997.

NEWBOLD, Ronald Francis, «Flights of fancy in nonnus and J. M. Barrie», en *Electronic Antiquity. Communicating the Classics*, volumen 3, número 5, octubre de 1996. [Consulta en línea: http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V3N5/newbold.html]

ORMOND, Leonee, *J. M. Barrie*, Edimburgo, Scottish Academic Press, 1987.

PAGE, Michael y Robert INGPEN, *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron: criaturas, lugares y personas*, Madrid, Anaya, 1998.

PATMORE, Coventry, «The Angel in the House», 1854. [Consulta en línea: http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/ index.html]

PROPP, Vladimir Iakovlevich, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 2001.

RABKIN, Eric S., *The Fantastic in Literature*, Princeton N. J., Princeton

University Press, 1976.
RANK, Otto, *The Double: A Psychoanalytic Study*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
ROSE, Jacqueline, *The Case of Peter Pan, or, the Impossibility of children's fiction*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1993.
ROWE TOWNSEND, John, *Written for Children*, Londres, Penguin, 1987.
SINGER, Dorothy y Jerome L. SINGER, *The House of Make-believe. Children's Play and the Developing Imagination*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1990.
STEVENSON, Robert Louis, *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (traducción de Domingo Santos), Madrid, Unidad, 1999.
STEWART, Angus, «Captain Hook's Secret», en *Scottish Literary Journal*, número 25, mayo de 1998, páginas 45-53.
TÉBAR, Juan, «Peter Pan», en *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, Barcelona, número 176, noviembre de 2004. [Consulta en línea: http://www.revistasculturales.com/articulos /33/ dij-cuadernos-de-literatura-infantil-yjuvenil/197/3/peterpan.html]
THE BOOKMAN, enero de 1907, 161.
TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994.
TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Tree and Leaf*, Londres, Harper Collins, 2001.
WARNER, Marina, *From the Beast to the Blonde. On fairy tales and their tellers*, Nueva York, Noonday Press, 1996.
WHITE, Donna R. y TARR, Anita C., *J. M. Barrie's Peter Pan. In and Out of Time. A Children's Classic at 100*, Lanham Md., Scarecrow Press, 2006.
WINDLING, Terri, «J. M. Barrie and Peter Pan», en *Endicott Studio's Winter 2004, Journal of Mythic Arts*, Tucson. [Consulta en línea: http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPeterPanl.html]
WRIGHT, Allen, *J. M. Barrie. Glamour of Twilight*, Edimburgo, Ramsay Head Press, 1976.
YEOMAN, Ann, *Now or Neverland. Peter Pan and the Myth of Eternal Youth*, Toronto, Inner City Books, 1998.
ZIPES, Jack David, *Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994.

—*When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and their Tradition*, Nueva York, Routledge, 2007.

Créditos de las ilustraciones

[Ilustración de la página 25] «Spreading his coat to the wind, he sailed merrily», en *The Story of Peter Pan*, de Daniel Connor a partir de la obra de teatro de J. M. Barrie, ilustración de Alice B. Woodward, Londres, G. Bell & Sons, 1937, página 48.

[Ilustración de la página 45] «Away they floated», en *The Story of Peter Pan*, de Daniel Connor a partir de la obra de teatro de J. M. Barrie, ilustración de Alice B. Woodward, Londres, G. Bell & Sons, 1937, página 22.

[Ilustración de la página 93] «A fierce fight ensued», en *The Story of Peter Pan*, de Daniel Connor a partir de la obra de teatro de J. M. Barrie, ilustración de Alice B. Woodward, Londres, G. Bell & Sons, 1937, página 46.

[Ilustración de la página 145] «The shadow held on beautifully», en *J. M. Barrie's Peter Pan and Wendy*, de May Byron a partir de la novela de J. M. Barrie, ilustración de Mabel Lucie Attwell, Londres, G. Bell & Sons, 1937, página 14.

Agradecimientos

A lo largo de los años varios profesores (amantes incondicionales de Peter Pan y los mundos paralelos) me han animado a investigar en un tema del que yo creía que ya no se podía escribir nada más. R. D. S. Jack, de la Universidad de Edimburgo; Juan Tébar, de la ECAM; y, sobre todo, Antonio Sánchez-Escalonilla, de la Universidad Rey Juan Carlos. Antonio ha compartido conmigo su sabiduría y gracias a que su cara se iluminara con cada nuevo descubrimiento, existe este libro.

Luego están los que, sin ser expertos en *Peter Pan*, casi han acabado siéndolo. Alfredo y Tamara leyeron y releyeron las distintas versiones; y todos mis amigos habéis participado en largas conversaciones de bar. Gracias a mi madre por su fe, digna de un pájaro de Barrie; a mi padre, por dejarme volar; y a Yago, Lucía y tía Patri, por los pensamientos felices.

Además, gracias a este libro he conseguido que un profano en mundos paralelos se venga a habitarlos conmigo.

Pablo, todo es para ti.

Este libro se acabó de imprimir
en el mes de marzo de 2009
en Madrid

NOTAS

[1] La era eduardiana comprende el reinado de Eduardo VII, durante la primera década del siglo XX. Sucedió a la época victoriana y se extiende, según el historiador, hasta el hundimiento del *Titanic* en 1912, el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914 o, a veces, hasta su final, en 1918. En Reino Unido se conoció a este periodo también como *Belle Epoque*.

[2] En la actualidad, algunos críticos lo incluyen en la *Kailyard School*, junto a otros autores escoceses más minoritarios, como Ian Maclaren y S. R. Crockett (Jack, 1991).

[3] (1979). El guionista Andrew Birkin comenzó a investigar sobre la vida de J. M. Barrie para el serial de la BBC *The Lost Boys*, protagonizado por Ian Holm. Tras el éxito de la serie, publicó el libro aprovechando todo el material que había compilado.

[4] La película muda sería escrita por Willis Goldbeck, dirigida por Herbert Brenon y protagonizada por la aspirante a estrella Betty Bronson.

[5] *La isla del coral* (R. M. Ballantyne, 1858), *Los Robinsones suizos* (Johann David Wyss, 1812), *Masterman Ready o Naufragio en el Pacífico* (Frederick Marryat, 1841), *La isla misteriosa* (Jules Verne, 1875), *La isla del tesoro* (Robert Louis Stevenson, 1883).

[6] Barrie lo escribe en el prólogo de la edición de *La Isla del Coral* de 1913 (en Green, 1955, 20).

[7] Los precursores de los cómics de aventuras, cuya traducción literal sería algo así como «espantos por un penique».

[8] El matrimonio de Barrie sería muy desdichado, y acabaría divorciándose en 1909.

[9] Otra parodia, bastante más trágica, es *El señor de las moscas* (1954), del premio Nobel William Golding: una oscura reinterpretación de la cándida novela para chicos.

[10] Ambas novelas influyeron enormemente al joven D. H. Lawrence, como analiza la feminista Eve Kosofsky Sedgwick en el famoso artículo «The Beast in the Closet» (Kosofsky Sedgwick, 2000).

[11] La primera obra de teatro de Barrie es *Ibsen's Ghost*, parodia de *Hedda Gabler* de Ibsen (1890).

[12] El dramaturgo Maurice Hewlett, íntimo amigo de Barrie, acababa de publicar una obra titulada Pan and the young shepherd cuya primera línea rezaba: «*Boy, boy, wilt thou be a boy forever*?» («Niño, niño, ¿serás un niño para siempre?»). En 1902, E. M. Forster escribía su *Story of a Panic*, en la que el espíritu de Pan contrasta con las restricciones de la vida convencional.

[13] *Porthos* juega un papel importante en la obra de Barrie. En *The Little White Bird* hay un capítulo en el que se convierte en humano porque quiere conocer más de cerca a su dueño, para luego retomar su forma de perro. Además, también contribuye a la génesis de *Peter Pan*. No sólo era el perro del capitán Swarthy de *Black Lake Island*, sino que sería la inspiración para Nana, la niñera-perro de *Peter Pan*.

[14] También conocido como Salomón Graznido, en algunas traducciones al castellano.

[15] *Bluebell in Fairyland* era obra del afamado actor (y en ocasiones, dramaturgo) Seymour Hicks.

[16] Los nombres de los cuatro hermanos Llewelyn Davies aparecen en la obra (Nico, el quinto, aún no había nacido). Son George (el señor Darling); Jack (que es un diminutivo de John, hermano de Wendy); Peter (el protagonista), y Michael (el hermano pequeño de Wendy).

[17] La pubertad no fue estudiada en detalle por Freud ni Piaget, pero autores posteriores (Peter Blos, Erik Erikson y Harry S. Sullivan) la resaltaron como etapa fundamental del desarrollo del ser humano.

[18] Características perfiladas por la psicóloga Pilar Marco Tello en su libro *Motivación y creatividad en la preadolescencia* (1997).

[19] El psicólogo evolutivo Erik Erikson (1974) elaboró una teoría de desarrollo de la personalidad, la «teoría psicosocial». En ella describe ocho etapas del ciclo vital o estadios psicosociales (crisis o conflictos en el desarrollo de la vida, a los cuales han de

enfrentarse las personas): (1) *Confianza frente a desconfianza* (desde el nacimiento hasta los 18 meses); (2) *Autonomía frente a vergüenza y duda* (desde los 18 meses hasta los 3 años); (3) *Iniciativa frente a culpa* (desde los 3 hasta los 5 años); (4) *Laboriosidad frente a inferioridad* (desde los 5 hasta los 13 años); (5) *Identidad frente a confusión de roles* (desde los 13 hasta los 21 años); (6) *Intimidad frente a aislamiento* (desde los 21 hasta los 40 años); (7) *Generatividad frente a estancamiento* (desde los 40 hasta los 60 años); (8) *Integridad frente a desesperación* (desde los 60 años hasta la muerte).

[20] (Barrie, 1904, en línea, cursiva de la autora). Esta clase de diálogo, típico de la obra dramática de Barrie, está muy presente en esta primera versión de la obra, pero se iría perdiendo gradualmente al querer aportarle un toque más *infantil*.

[21] (Patmore, 1854, en línea). El siguiente extracto da una idea de la filosofía del poema: «Man must be pleased; but him to please / Is woman's pleasure; down the gulf / Of his condoled necessities / She casts her best, she flings herself. / How often flings for nought, and yokes / Her heart to an icicle or whim, / Whose each impatient word provokes / Another, not from her, but him; / While she, too gentle even to force / His penitence by kind replies, / Waits by, expecting his remorse, / With pardon in her pitying eyes; /And if he once, by shame oppress'd, / A comfortable word confers, / She leans and weeps against his breast, / And seems to think the sin was hers; / Or any eye to see her charms, / At any time, she's still his wife, / Dearly devoted to his arms; / She loves with love that cannot tire; / And when, ah woe, she loves alone, / Through passionate duty love springs higher, / As grass grows taller round a stone. […]». Las ideas de Patmore no eran las preferidas de las feministas de la época, pero sí las más difundidas. Y Wendy, sin duda, sería educada para ser el «ángel de la casa».

[22] El crítico J. D. Atkinson recuerda salir de una representación de *Peter Pan* como si hubiese visto una tragedia de las dimensiones de *El Rey Lear* o *Antígona*.

[23] (Lurie, 1998). Esta enfermedad también recibe el nombre de enanismo psicogénico.

[24] *Doppelgänger* es un término germano que acuñó el escritor Jean-Paul Richter en 1796. La palabra proviene de *doppel* («doble»)

y *gånger* («andante»), con lo cual la traducción literal sería «el que camina al lado». En el Romanticismo se utiliza el fenómeno del doble como materialización del lado oscuro y misterioso del ser humano (lo que Jung llamaría «sombra» más adelante). El tema fue explorado, entre otros, por E. T. A. Hoffman, Oscar Wilde y Robert Louis Stevenson. Para Román Gubern, «el doble, como forma mágica de desposesión del yo, revela de modo inquietante que en lo homogéneo se oculta lo heterogéneo» (Gubern, 2002, 13).

[25] Concepto que se aplica a la tragedia griega y que se suele traducir por «desmesura»: un exceso de ambición, orgullo y confianza en uno mismo que suele acabar con la ruina del trasgresor.

[26] (Barrie, 1903, nota 150). También parece que a Barrie se le pasó por la cabeza que Garfio fuera interpretado por una mujer, la misma actriz que diese vida a la señora Darling, adquiriendo así mayor sentido el odio hacia la figura de la madre. En la nota 355 apunta: «Capitán Pirata-Miss Dorothea Baird». Sin embargo, no se vuelve a mencionar la posibilidad, con lo que cobra mayor fuerza la tesis del *doppelgänger* Peter Pan / Garfio.

[27] Sobrenombre de Long John Silver, temible pirata de *La isla del tesoro* de R. L. Stevenson.

[28] «Tocar» puede resultar ambiguo en este contexto. En la dedicatoria dice exactamente «only he [Número 4] and No. 1 could touch me». En inglés *touch* significa «tocar» y también «conmover». Está claro que no existe connotación sexual alguna al respecto.

[29] Wendy ya había muerto una vez, al llegar a Nunca Jamás. Campanilla había dado la orden a los niños perdidos de que disparasen al pájaro-Wendy.

[30] El País de Nunca Jamás es *Neverland* en inglés. En Australia existía un distrito llamado Never, Never Land. En la primera versión de la obra la isla se llamaba Never, Never, Never Land; luego Never, Never Land cuando se representó; Never Land en la obra publicada en 1928, y Neverland en *Peter Pan y Wendy*.

[31] Término derivado de los análisis de literatura proyectiva y fantasías de inversión elaborados por Sigmund y Anna Freud.

[32] Características recogidas de varios autores: Bettelheim, 1997; Propp, 1998; Tolkien, 2001; Warner, 1996, y Zipes, 1994.

[33] Barrie especificó que esta escena sólo se representaría una

vez. En el reestreno de 1908. En la actualidad, la representación teatral suele acabar siempre así.

[34] La traducción literal, más correcta, de esta frase, sería «alegres, inocentes y crueles».

[35] Similitudes y diferencias acuñadas por Bruno Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1997, 42-48).

[36] «Se le ha solicitado en numerosas ocasiones al señor Barrie que escriba un relato o libreto de su inmortal obra infantil y, en todas ellas, se ha negado» (*The Bookman*, enero de 1907,161).

[37] Aparte de Michael y George Llewelyn Davies, y el capitán Scott, el productor Charles Frohman moría en el naufragio del *Lusitania* en 1915. Iba a visitar a Barrie y la leyenda cuenta que antes de ahogarse, exclamó: «¡Morir sería una aventura sensacional!»

[38] *Peter Pan* es el único libro, aparte de la Biblia, que ha recibido una ley parlamentaria para que jamás expiren sus derechos de autor. En 1988, el Hospital Infantil Great Ormond de Londres recibió la garantía de que los derechos de la obra, tal y como dispuso Barrie en su testamento, les pertenecerán para siempre.

[39] Año de estreno en Londres.